



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2015

---

## **Lesegruppe, Zürich, 28. Januar 2013**

Thomann, Johannes ; Vogel, Matthias ; et al

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-113903>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Thomann, Johannes; Vogel, Matthias; et al (2015). Lesegruppe, Zürich, 28. Januar 2013. In: Schüpbach, Hannes; Naef, Maja. Gespräche zu Spin/Verso/Contour von Hannes Schüpbach = Talking about Spin/Verso/Contour. Berlin: Revolver Publishing, 85-143.

6 Hannes Schüpbach & Marco Baschera, Jürg Berthold, Sebastian Bott,  
Johannes Thomann, Christina Vogel, Matthias Vogel  
Lesegruppe, Zürich, 28. Januar 2013

HS: Ich habe mir für heute abend zwei Dinge notiert. Einerseits möchte ich vorschlagen, auf das filmische Bild einzugehen, weil ich das etwas vom Spezifischsten finde in der Arbeit. Ich habe damals an der Tagung über Präsenz<sup>1</sup> auch etwas dazu gesagt; diesen Band, der anschliessend publiziert wurde, habe ich heute noch einmal hervorgezogen, und zwar gibt es da in meinem Text «Im Geleit der Bilder» einen Abschnitt, den ich euch vorlesen möchte:

Das innere Bild des Betrachters, in Korrespondenz mit dem aktuell projizierten Bild des Films, begleitet dieses und steht in einem fortwährenden Austausch mit seinen Veränderungen. Das Filmfenster, als Rahmen der Gegenwart von Filmbild und Filmbetrachter, ist erfüllt von einer fortgesetzten gemeinsamen Bewegung. Eine Betrachtungsweise des Films als mechanische Apparatur ist unvollständig. Die gleitende Präsenz des Filmbilds bezieht sich von Anfang an auf den sehenden Körper. Sie realisiert sich als Kontinuum miteinander verbundener Momente bezogen auf menschliche Wahrnehmung: Film geleitet den Blick.<sup>2</sup>

Hier habe ich ein Wortspiel gewagt zwischen dem «Geleiten», dem Führen des Blicks, und dann dem «gleitenden Bild», das sich eben entzieht und durch seine fortwährende Verwandlung eine bestimmte Anziehung erzeugt, mit der man mehr oder weniger mitgenommen wird und die ganz elementar zu diesem bestimmten Bild des Films gehört. – Danach habe ich zurückgeblättert zu Eleonore Frey und habe ihren Aufsatz «Der blinde Fleck» noch einmal gelesen. Dort sind mir zwei Abschnitte aufgefallen, ebenfalls in Bezug auf meine Filme, obwohl sie ja nicht zu meinen Filmen geschrieben wurden. Zuerst steht da:

Wo einmal der selbstverständliche, aber gleichwohl trügerische Zusammenhang unterbrochen ist, in dem sich in der Landschaft, im Leben, im Denken fügenlos ein Ding, ein Bild, ein Ereignis ans andere reiht (oder eben nur zu reihen scheint), kann man die Unterbrechung dazu nützen, andere Ordnungen zu entwerfen. Rund um den blinden Fleck (wenn man ihn nur zur Wirkung kommen lässt!) zerfällt das Bild in Bruchstücke, die sich dann sowohl «richtig» wie auch «irgendwie» anders wieder zusammensetzen lassen je nachdem, ob einem nach einer Wiederherstellung der gegebenen Ordnung zumut ist oder nach Anarchie; nach einer Bestätigung im Hergebrachten demnach oder nach einer Lebensform, in der sich Augenblick für Augenblick die Gesetze (die des Augenblicks) erst finden und – bevor sie sich noch zum System verfestigen können – gleich wieder verflüchtigen. Der «blinde Fleck» wäre somit die unerlässliche Bedingung für jedes Schreiben oder Malen oder Komponieren oder Filmen, das Anspruch auf Aktualität erhebt. Nur wo eine Lücke ist, kann man etwas verrücken: Der Ausbruch aus dem Gegebenen verdankt sich dem Riss im Selbstverständlichen, dem Loch. Über ihm schwebt, als Fiktion, das, was wir hier «Präsenz» nennen.

Und am Schluss des Textes heisst es:

---

1 *Präsenz in Literatur und Kunst*, Seminar für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Zürich im Frühjahr 2004.

2 Hannes Schüpbach, «Im Geleit der Bilder – Präsenzbewegung im Film», in: Marco Baschera, André Bucher (Hg.), *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*, München: Wilhelm Fink, 2008, S. 132.

Danke! sage ich, und lasse die sinnwidrige Lücke zu, koste sie aus, prüfe die im blinden Fleck, im toten Winkel liegenden Wörter auf ihren Klang, ihren Rhythmus, öffne mich dem, was die Klangkörper, Wortdinge an Erinnerungen und Assoziationen hervorrufen, fange an zu spielen mit den Wörtern, die jetzt nicht mehr nur zweckdienliche Vokabeln sind, sondern je nach dem Bauklötze, Signale, Wegweiser. Reihe dann im Schreiben ein Wort ans andere nicht stets von neuem aus dem Stand heraus, sondern mehr und mehr im Sog des entstehenden Texts, der sich vom ersten Satz an Wort für Wort aufbaut nicht nur, wie ich es will, sondern mehr und mehr nach den Gesetzen, die er selber entwirft, erfüllt und dann wieder hinter sich zurücklässt; in einer Abfolge, die nicht nur ihren Gang geht, sondern auch in jedem Augenblick von neuem einen Raum eröffnet in Resonanz und Verhalten, in Erinnerung und Assoziation.<sup>3</sup>

Das andere, worüber ich gerne sprechen möchte, ist die Tatsache, dass in jedem Werk eines Künstlers ein spezifisches Weltverhältnis zum Ausdruck kommt, aus dem heraus überhaupt bestimmte Formulierungen gemacht werden. Das ist womöglich im ersten Moment ein Allgemeinplatz, aber es scheint mir dennoch nicht uninteressant, überhaupt einmal zu fragen, was denn da gemeint ist mit so einem Film. Und darauf kommt man vielleicht mit dieser Frage. Also, ich habe gedacht, ich werde jetzt am Anfang zwei-drei Dinge sagen, aber nicht, dass ich jetzt die ganze Zeit sprechen möchte. Bei euch ist es ja schon ein paar Wochen her seit dem Filmabend in Zürich, Johannes und Christina, und du, Marco, hast die Filme nun zum zweiten Mal gesehen.

MB: War es für dich heute ein anderer Film, mit dieser Projektionsmaschine, auch mit dem Rattern der Spule und der Maschine?

MV: War das im Filmpodium nicht so? Hat man das nicht gehört?

HS: Nein, es war still, weil der Apparat hinter einer Scheibe war, in einem schalldichten Raum.

CV: Im Kino war das für mich die erste Erfahrung, diese unglaubliche Stille. Man ist nicht darauf vorbereitet, man sieht für einmal einen Film ohne Tonspur – und es war wirklich mucksmäuschenstill im Saal –, das war ein Überraschungseffekt! Nachher stellt man sich darauf ein, aber man musste sich wirklich als Zuschauer mit dieser Tatsache auseinandersetzen. Aus der Stille kamen diese Bilder. Auch die Distanz ist natürlich hier in der Wohnung eine andere. Wenn du im Kinosaal sitzt, hast du doch eine gewisse Entfernung zum Bild, das war hier jetzt ebenfalls ganz anders.

JB: Wir hatten beim Aufbau des Apparats über dieses Phänomen gesprochen, und zwar, weil ich in Basel schon in paar Filme von Hannes im Museum gesehen hatte,<sup>4</sup> und dort war die Situation auch so, dass man den Projektor hören konnte: Für mich war das eben eine sehr starke Erinnerung an jene Ausstellung, seltsamerweise, vor allem über diesen akustischen Aspekt. Und deswegen habe ich gefragt, ob es im Kino

---

<sup>3</sup> Eleonore Frey, «Der blinde Fleck», wie Anmerkung 2, S. 35-36.

<sup>4</sup> Ausstellung *Hannes Schüpbach – Stills and Movies*, Kunsthalle Basel, 2009.

anders gewesen sei, weil ich mir vorstellen konnte, dass die Apparatur dort abgeschottet ist. Für mich – das ist jetzt ganz persönlich, aber andere kennen das vielleicht auch – ist dieses Geräusch mit vielen Familienerinnerungen verbunden, weil wir manchmal auch den Projektor aufgebaut und dann Familienfilme geschaut haben. Das war eine besondere Stimmung. Dieser Film hier ist in gewissem Sinne ja auch ein «Familienfilm». Ich konnte die Erfahrung – nur auf das Geräusch reduziert – nicht so richtig trennen von dieser sehr subjektiven Erinnerung und einer familiären Szenerie. Mit dem Unterschied, dass der Film damals öfters gerissen ist; den musste der Vater jeweils wieder flicken. Die selber zusammengeleimten Teile hielten wohl nicht so gut, wie wenn ein Film professionell gemacht ist.

MV: Der Kontext ist schon wichtig. Für mich ist nun auch nicht ganz klar, ob die Filme den Kinoraum wirklich brauchen. Für mich war es hier eine selbstverständliche Situation, denn ich kenne diese Art von Filmen aus dem Kunstraum. Sie sind installativ, und dieses Installative ist sehr wichtig.

HS: Ich finde es sehr angenehm, wenn man den Projektor im Raum dabei hat, das ergibt ein klares, offenes *setting* – gibt es einen deutschen Ausdruck dafür? Die *Einrichtung*, die ganze *Aufstellung* ist dann offen gelegt. Man erkennt den Zusammenhang zwischen dem Film, auf dem die kleinen Bilder sind, über die Distanz zur Leinwand, die ja erst im Raum für den Betrachter aufgeht, zum Bild. Dann hat man das projizierte Bild, das etwas anderes ist als das, was auf dem Filmstreifen zu finden ist. Ich bin selber nicht fixiert auf Kinosäle, es ist nur öfters so, dass ich da hineingerate und dann ist das auch gut. In Zürich, im Filmpodium finde ich es sehr angenehm, einfach wegen der Proportion. Für mich spielt das eigentlich die größte Rolle bei der Frage, ob ein Kino geeignet ist: ob es ein angenehmer Raum ist, ob man genug Platz hat, um die vorgesehene Zeit zu verbringen ohne dass man unbedingt andere Köpfe vor sich hat.

MV: Aber wäre nicht sogar die Bewegung wichtig? Als ich da wie angewurzelt sass, habe ich mich danach geseht, jetzt näher hinzugehen, weiter weg, mich zu bewegen in Bezug zum Bild.

JB: Du meinst, wie es in einer Ausstellung installiert wäre?

MV: Genau. Das finde ich immer eine sehr angenehme Art der Rezeption.

JT: Aber es ist schon sehr eindrücklich im Kinosaal. Das heutige Kino ist in der Regel ziemlich laut. Gut, es gibt auch relativ stille Filme, aber die meisten sind sehr laut, eigentlich überlaut. Und diese absolute Stille ist dann verblüffend. Aber da sieht man nun wie der Raum wesentlich wird, das *setting* verändert die Performanz.

HS: Ja, man muss vorsichtig sein, wo und wie man etwas zeigt, das stimmt.

SB: Viele Szenen thematisieren auch in der Bildbewegung den inhärenten Ton. Das finde ich wegen des Weltverhältnisses spannend. Da sind ja ganz viele Tonmomente drinnen, die wir sehen. Der Ton ist in dem Film ja eigentlich zu *sehen*. Der Wind, das Wasser, das Feuer – das ist ja alles Ton, der da eigentlich gezeigt wird und als Motiv immer wiederkehrt –, ich meine den natürlichen Ton unserer sogenannten «natürlichen Umwelt», der hier im Bild selbst eingefangen wird. Aber vorher hätte ich noch eine Frage zur Machart, der Technik. Ich weiss zu wenig über Montage, aber hast du diese Filme quasi *montiert* oder hast du in einem Zug auf einer Rolle gefilmt? Mit Ausnahme des dritten Filmes, meine ich, der ja aus wiederkehrenden Szenen besteht. Das heisst, hast du quasi geöffnet-und-wieder-geschlossen oder hast du «geschnipselt»?

HS: Zuerst habe ich geöffnet und geschlossen und dann habe ich das Material auseinander geschnitten und organisiert. Es gibt ja Dinge, die wiederkehren und sich somit durch den ganzen Film hindurch verteilen.

SB: Aber es gibt Sequenzen in dem Film, wo du eigentlich weiterfilmst?

HS: Das gibt es in dem bestimmten Film glaube ich nicht. Vielleicht im ersten, das kann sein. Das wären ein, zwei Stellen, die ich direkt so aufgenommen hätte.

SB: Aber die Brüche, also die Phasen der Schnitte, die du im Film ja sichtbar machst, sind das wirklich Schnitte? Das wäre eben meine Frage.

HS: Ja, genau. Ich gehe mit einer Ausblendung ins Schwarz, in der Kamera, und dann kann ich später dort soviel Schwarz einsetzen, wie ich will, kann es verlängern oder verkürzen. Was ich auch kann, ist eine Aufnahme abschneiden, verkürzen. Verlängern kann ich sie nicht. Die meisten Aufnahmen sind aber genau so lang, wie sie gefilmt wurden. Ausser natürlich im dritten Film: Dort ist alles gerafft, weil es sonst einfach zu lang wäre. Zumeist ist es eine Art der Montagearbeit, die nachträglich stattfindet, ganz eindeutig.

SB: Aber die Abblendungen sind noch direkt gefilmt.

HS: Genau. Wenn ich die Kamera einfach laufen lassen würde, wäre das ein ganz andere Art von Zugriff, ohne sich so präzise auf den Rhythmus einzustellen – wo ich sage: ich nehme jetzt etwas auf, greife mir etwas heraus und mache das mit einer Aufblendung und einer Abblendung. Das Bild hat eine gewisse Länge: ich schaue meistens auch durch den Sucher und weiss dann, aha, so lange möchte ich das jetzt zeigen. Später stehen diese Elemente zur Verfügung, die ich dann nehmen und auseinanderschneiden kann. Da wird natürlich auch einiges weggeworfen.

## JT: Wieviel?

HS: Das ist sehr unterschiedlich. Im ersten Film der Trilogie habe ich erstaunlicherweise noch weniger weggeworfen, also offenbar konzentrierter gearbeitet. Und bei Filmen aus neuerer Zeit sind es meistens ungefähr zwei Drittel, die ich wegwerfe, und ein Drittel, das bleibt. Vielleicht bleibt auch ein Viertel. Ich scheine heutzutage mehr Geld zum Fenster hinauszuerwerfen ...

CV: Mir scheint es wichtig, dass man die Handarbeit noch spürt. Das ist Material, Filmmaterial, das wird bearbeitet. Gibt es eine Sorge, dass etwas zu glatt, zu perfekt wird, das heisst, willst du, dass man das *Machen* noch spüren darf? Wie ist das Verhältnis zwischen dem Machen und dem Werk, das dann als Resultat dasteht? Dürfen Spuren sichtbar bleiben?

HS: Ich möchte beispielsweise nicht, dass man die physischen Schnitte sieht. Das ist eher ein Kunstfehler. Wenn das passiert, hat das Labor nicht sauber gearbeitet. Ich bin auch nicht jemand, der gerne zerkratzte Kopien zeigt. Die Filme sollten schon mehr oder weniger frisch aussehen. Von den drei heute gezeigten Filmen habe ich auch eine digitale Kopie. Die ist in gewisser Weise besser, weil dann alle Filme genau gleich aussehen, sie haben eine identische Bildqualität und nicht, wie bei der Kopie des dritten Films, eine etwas schlechtere. In Berlin, im Arsenal habe ich beispielsweise die digitale Kopie projizieren lassen. Die Wirkung ist trotzdem noch die eines Films, weil man noch die Reproduktion des Korns hat. Die Reproduktion ist in dem Fall so gut, dass sie fast das übertrifft, was man auf Filmmaterial erreichen konnte – denn für den dritten Film mussten die Negative der ersten beiden Filme dupliziert werden. Die Materialität von Film an sich gefällt mir, ich bin aber auch nicht so fixiert darauf. Es gibt ja Filmer, die gerne zeigen, dass es sich abnützendes und geschnittenes Material ist. Das finde ich in meinem Fall nicht so interessant. Aber die Projektion mit einer Maschine fällt natürlich weg beim Digitalen. Das ist dann ganz still, man hört gar nichts mehr; das eignet sich vielleicht eher fürs Kino.

JB: Ich habe noch eine gewissermassen philologische Frage, und zwar zur Datierung. Ich bin anfangs davon ausgegangen, dass wir die drei Filme nacheinander schauen und dass du für jeden die Spule wechseln musst; dass die einzelnen Filme für sich stehen. Jetzt, wenn ich das richtig gesehen habe, ist alles aneinander gehängt und dann steht am Schluss «2011», was ja das Datum des letzten Filmes ist. Dadurch, dass die Filme ohne Unterbruch vorgeführt werden, verändert sich auch ihr Verhältnis oder das Verhältnis wird noch expliziter, vor allem wenn dann auch noch *ein* Datum darunter steht.

HS: Das ist jetzt die Datierung des Abschlusses dieser Trilogie. Ich habe den zweiten Film für die Trilogie etwas gekürzt, damit das Verhältnis der Längen besser stimmt. Und der Abschluss des Gesamten ist 2011. Das heisst nicht, dass man die einzelnen

Filme nicht auch immer noch einzeln zeigen kann. Da würde ich dann wahrscheinlich wieder das Datum des einzelnen Films anhängen.

CV: Aber das Werk war nicht von Anfang als Trilogie konzipiert?

HS: Nein, ich dachte einmal, dass es zwei Porträts wären, also ein Doppelporträt. Dann kam die Idee der Erweiterung hinzu, und damit wurde eine Trilogie daraus.

MB: Michel Serres weist ja auf den Parasiten, das *Dritte* hin.<sup>5</sup> Das hat dich glaube ich auch sehr interessiert, dieses Dritte, das eigentlich eine Wiederholung der beiden ersten ist, einfach anders geschnitten; aber die Wiederholung – wie du auch in deinem Text und im Text von Eleonore Frey vorgelesen hast – nicht von etwas, sondern dieses Dritte schafft einen ganz eigenen neuen Raum, obwohl es eigentlich nur aus den ersten beiden Filmen *Spin* und *Verso* besteht. Mich hat das Dritte an deinem Film sehr interessiert. Sebastian und ich lesen immer am Montag zusammen Heidegger und sind heute auf eine wichtige Stelle gestossen, zwischen dem *Jetzt* und dem *Augenblick*. Ich habe vorhin aufgehört, indem das Zitat von dir sehr viel Sinn für Heidegger gemacht hätte, weil Heidegger im Grunde die Gegenwart als *Jetzt-Zeit* kritisiert. Die verortbare Zeit, in der wir uns jetzt gerade befinden und miteinander reden, die schreitet voran, und das entspricht für ihn der alltäglich-vulgären Zeitvorstellung; er prägt eine neue, ekstatische, den *Augenblick*, der eigentlich erst die Zeitdimensionen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft schafft. Das scheint mir bei deinen drei Filmen auch ein Thema zu sein. Es finden ständige Vor- und Rückgriffe auf schon Gesehenes und noch zu Sehendes statt. Es entsteht eine Verbindung, was zu einer ganz eigenen Zeitlichkeit führt, die glaube ich durch diesen eigenartigen Effekt der Stille verstärkt wird, der im Kino noch deutlicher war. Diese Stille hat mich wirklich berührt! Wir waren alle da, vielleicht zwei-, dreihundert Leute – man hat *nichts* gehört!

HS: Dreihundert Leute?! Nein, niemals, viel mehr!

MB: Naja, jedenfalls haben alle wie gebannt auf den Film geschaut und nichts gehört, und das verändert auch die Zeitwahrnehmung dessen, was man sieht. Denn wenn man sieht, dann weiss man, die Büsche produzieren ein Geräusch, das Feuer knistert und so weiter, und wenn man *nichts* hört, dann verändert das eben auch die Zeit – vielleicht im Heidegger'schen Sinn, dieser ekstatische Augenblick kann dann überhaupt erst entstehen.

HS: Was meint er genau, mit dem «ekstatischen Augenblick»?

---

<sup>5</sup> Maja Naef, *Film als körperhafte Exposition. Zu Spin / Verso / Contour von Hannes Schüpbach / Film as Corporeal Exposition. On Spin/Verso/Contour by Hannes Schüpbach*, Berlin: Revolver Publishing, 2012, S.

MB: Das hängt mit der ganzen Konstruktion in «Sein und Zeit» zusammen. Für Heidegger ist der Mensch, ist das Dasein, endlich. Und im Sterben geht jegliche Möglichkeit, die wir haben, ein. Der Tod ist die absolute Unmöglichkeit aller unserer Möglichkeiten, Dinge zu realisieren, zu denken und uns vorzustellen. Er versucht dann gewissermassen, vom Jetzt auf dieses Ende zuzulaufen, als Vorlaufen. Und dieses Vorlaufen auf eine Unmöglichkeit, die mich aber eigentlich immer schon bestimmt, das ergibt eine neue Form von Zeitlichkeit, eben eine ekstatische Zeit, in der es den Moment nicht gibt und auch die Zukunft nicht oder die Vergangenheit. Das finde ich in deinem Film sehr schön wieder. Man sieht immer Dinge, die man schon gesehen hat, vor allem in *Contour*, aber bereits in *Spin* und *Verso* gibt es Wiederholungen. Es gibt aber auch eine gewisse Unbestimmtheit. Man weiss nicht mehr genau, was man gesehen hat. Man ist wie in einer Traumwelt, in der man sich nur noch vage an etwas erinnert, und diese Aufhebung der präzisen Wahrnehmung, obwohl es ganz präzise Schnitte sind, das interessiert mich sehr.

HS: Ich weiss nicht, wie die Filme als zweite Erfahrung wirken, ob man dann vielleicht doch Dinge wiedererkennt, die man auch vorher schon gesehen hat, vor ein paar Wochen. Das ist in mancher Hinsicht ein ähnliches Phänomen, wie wenn man den dritten Film in Relation zu den ersten beiden sieht.

MB: Ich finde das Phänomen der Wiederholung sehr stark in deinen Filmen; Es handelt sich eine *Wiederholung*, die aus der Zukunft kommt. Kierkegaard verwendet diesen Begriff so und Heidegger auch. Es geht nicht um etwas, das wiederholt wird, sondern es ist eine Wiederholung, die auf eine zukünftige Dimension hin öffnet und die etwas Einmaliges hat und gerade nicht eine Verdopplung ist, wie das normalerweise bei Wiederholungen üblich ist. Das hat dich vermutlich auch sehr interessiert, dieses Wiederholungsproblem, oder?

HS: In den ersten beiden Filmen gibt es keine eigentlichen Wiederholungen, das sind eher Variationen, die in gewisser Weise aber trotzdem als Wiederholungen wirken. Wenn man beispielsweise zweimal das Feuer sieht, ist das nicht der gleiche Moment des Feuers, aber es ist trotzdem dasselbe Bild. Natürlich denkt man dann, aha, das ist jetzt wieder das Feuer, es ist eine Wiederholung, eine Art Insistenz vielleicht.

MB: Auch beim Wasser.

HS: Beim Wasser auch, ja. Weil es emblematische Bilder sind, wirken sie als Wiederholung. Sicher ist die Wiederholung etwas, das mich fasziniert. Sie ist Teil der Existenz. So wie man isst, lebt man Wiederholungen. Man wiederholt bestimmte Dinge. Auch in der Vorstellung: Beispielsweise, wenn man sich eine unangenehme Erfahrung immer wieder vor Augen führt, sie mehrfach durchspielt, etwa eine traumatische Erfahrung. Ich denke, das hat viel mit unserer Art, Dinge zu verarbeiten, zu tun. Es ist fundamental.



MV: Diese *focus/out of focus*-Problematik in den Filmen hat vielleicht auch etwas mit Erinnerung zu tun, ich weiss es nicht. Natürlich versucht man da eine Gesetzmässigkeit drin zu sehen. Und bei den Malven hatte ich das Gefühl, dass sie immer im Fokus waren, oder? Jedenfalls im ersten Film. Und dann plötzlich, ganz gegen Schluss, waren die Malven plötzlich auch verschwommen. Die Bergkonturen sind ja immer verschwommen – oder nein –, irgendwann kommen einmal Schneeberge scharf vor. Aber sonst sind die immer verschwommen.

HS: Ich weiss nicht genau, was du meinst ...

MV: Bei den Rosen hat es mich irritiert: Warum sind jetzt die auch noch unscharf? Hat das etwas von einem *fading away*?

JT: Das bringt mich direkt zu einer Frage, die ich zum Text von Maja Naef zur Diskussion stellen wollte, auf Seite 8, wo sie sagt: «Solche Ereignisse der Form, der Farbe, des Lichts, aber auch der Bewegung oder der Zeitstruktur tragen dazu bei, eine Aufnahme – in diesem Fall des Interieurs – in etwas Bildhaftes gerinnen zu lassen, indem sie sich in ihrer filmischen Unschärfe einer identifizierenden und an einen Ort bindenden Zuschreibung verwehrt, auf sich selbst verweist oder aber als Erinnerungsbild aufflackert.»<sup>6</sup> Also, es trägt zur Bildhaftigkeit bei, wobei mir nicht ganz klar ist, über was für einen Bildbegriff wir dabei sprechen. Aber die Aussage trifft etwas, was ich bei den Filmen stark empfunden habe. Ich meine, dass ich das Gezeigte immer wieder deutlich als Bild empfunden habe, als ob ich ein Museum besuchen würde. Das war für mich ein sehr starkes Moment und mir scheint, dass sie hier etwas durchaus Richtiges trifft. Aber ich verstehe es noch nicht ganz, ehrlich gesagt. – Du hast gesagt, du suchst nach einer Gesetzmässigkeit?

MV: Ja, nach einer Gesetzmässigkeit. Wenn nach zehn scharfen Bildern ein unscharfes des gleichen Motivs kommt, dann stelle ich es ohne weiteres scharf in meiner Erinnerung oder Wahrnehmung. Während, wenn es unscharf begonnen hätte oder dazwischen auch, das wäre vielleicht ...

JT: Du meinst, das Umgekehrte wäre das Natürliche!

MV: Ja, vielleicht. Ich meine, ich finde es sehr schön, dass du nie versuchst, ein unscharfes Bild scharf zu stellen. Das ist ein Prinzip, das ich erkannt habe. Das schnell Scharfstellen während es läuft, laienmässig, das vermeidest du ja gerade. Aber dieses Rhythmisieren, nicht nur durch die schwarzen Bilder, auf die wir vielleicht später noch zu sprechen kommen, sondern auch durch das Scharf-unscharf des

---

<sup>6</sup> Maja Naef, *Film als körperhafte Exposition. Zu Spin / Verso / Contour von Hannes Schüpbach / Film as Corporeal Exposition. On Spin/Verso/Contour by Hannes Schüpbach*, Berlin: Revolver Publishing, 2012, S. 8f.

gleichen Motivs, ich denke auch an die Interieurs im zweiten Film, *Verso* ...

HS: Ich glaube schon, dass Maja Naef hier etwas sagt, was auch meine Auffassung trifft, dass das Gezeigte eben zu einem Bild wird, gerade durch eine Unschärfe, weil damit eine Art Vereinheitlichung des Raums erreicht wird, wo man als Betrachter nicht mehr gleich auf die Räumlichkeit einsteigt und eine illusionistische Projektion leistet, sondern man ist zuerst einmal zurückgeworfen auf die Flächigkeit dieses Eindrucks, auf die einheitliche Gesamtheit des Bildes – und das ist doch auch etwas, das zu einem Bild gehört, dass es etwas Einheitliches hat in gewisser Weise. Diese Art von *Zauber* auch, der das Bild quasi zu etwas Ganzem macht. Man spricht ja von einem Bild nur dann, wenn es auch Grenzen hat. Insofern ist es gerahmt und seine innere Struktur muss einen Zusammenhalt haben; dieser wird durch die Unschärfe wahrscheinlich eher noch befördert, weil durch sie alles auf einem verschwommenen Niveau gleich gemacht wird.

MV: Da überforderst du mich, glaube ich. Es gibt diese an sich unscharfen Bilder, und die nehme ich auch so wahr, rein als Komposition, auch als Hell-dunkel und so weiter. Aber dann gibt es eben diese motivischen oder *sujet*-geprägten Bilder. Wenn da plötzlich eines unscharf wird, dann nehme ich das nicht als ganzheitlicher oder als *flacher* – es geht ja um Fläche und Raum – wahr.

SB: Ich habe das auch eher wie Matthias empfunden. Es gibt für mich durchaus unterschiedliche Unschärfe-Momente. Es gibt den unscharfen Moment, wo ich bis zum Schluss nicht weiss, was für ein Objekt, was für ein Sujet, also, *was* wir eigentlich sehen. Da höre ich auf, mir das zu überlegen, und verarbeite das Bildliche als Bild. Dann gibt es andere Einstellungen, im zweiten Film, *Verso*, die den Raum zeigen, etwa mit einer Zentrierung auf den leeren Stuhl. Man erkennt den Raum, die Bibliothek, das Wohnzimmer deiner Eltern und der Stuhl ist leer. Das ist zu erkennen, aber es bleibt unscharf und wird nicht mehr schärfer. Das ist für mich ein Element, das auch immer wieder vorkommt, denn dieser Stuhl ist in anderen Einstellungen ja besetzt von deinem Vater oder auch von deiner Mutter, ebenfalls unscharf und nicht fokussiert, und für mich hat sich daraus ein narratives Element ergeben. Gerade diese Szenen habe ich nicht mehr bildlich interpretiert, sondern eher in der starken Narration, die ich in dem Film insgesamt erlebt habe. Neben dem bildlichen Moment ist es für mich ein sehr berührender, narrativer Film, mit vielen Motiven, die durchaus in diese Narration gehören. Und ich verstehe auch die Malven, die dann unscharf werden, als Teil eines narrativen Strangs, den ich in allen drei Teilen sehe. Mit der Metaphorik des Weges, der unscharf bleibt, beispielsweise, mit den Händen ... Wie gesagt, es ist ein sehr berührender Film für mich. Ich interpretiere ihn ein Stück weit als ein Abschiednehmen mit wiederkehrenden Motiven, mit dem leeren Sessel; man sieht wie Menschen, deine Eltern, sich entfernen. Vielleicht ist das eine Information, die nur wir jetzt haben, die der neutrale Filmbetrachter nicht hat, weil der ja nicht identifizieren kann, dass das deine Eltern

sind. Aber es geht um alte Menschen, das ist bestimmt für jeden Betrachter deutlich. Vielleicht sprechen wir später noch über das Narrative, denn da sehe ich im Zusammenhang mit deiner Frage zum Weltbezug relativ viel, über das man sprechen könnte: was für mich da aufscheint, was du eigentlich einfangen wolltest – natürlich in Kombination mit den Bildern. Da gibt es für mich zwei Ebenen: der Film als Bild und als stark angelegte Narration, mit vielen sehr packenden Motiven, die wohl nicht einfach aufzulösen sind, die aber bei mir den Eindruck hervorrufen, dass da viel drinsteckt.

HS: Ich finde es interessant, Matthias, wenn du sagst, dass das für dich in manchen Momenten nicht ganz funktioniert.

MV: Ja, oder eben, mir geht es genauso wie Sebastian, dass ich ein Sujet, das sich langsam auflöst, als Metapher für das Verschwinden und Ableben oder Vergehen nehme. Ich nehme es nicht bloss von einem rein bildnerisch-gestalterischen Moment her wahr.

JT: Noch kurz etwas zum Text: die «aufflackernde Erinnerung» ist etwas, das ich selbst auch stark empfunden habe. Was ich im Film sehe, hat eine starke Ähnlichkeit zu solchen Erinnerungsbildern. Es wird eigentlich dargestellt, wie wir uns optisch an etwas erinnern. Und auch in diesem Fall: das scharfe Bild wurde einem sozusagen *ingebrannt* als aktuell, und dann wird es so wiederholt, wie man sich daran erinnert. Das Sich-Erinnern ist somit tatsächlich im Bild dargestellt. In der Art habe ich das empfunden. Und immer wieder gibt es die Ähnlichkeit dessen, was ich aktuell sehe, zu dem, wie ich mich bildlich an etwas erinnere. Das habe ich während des Films sehr stark gespürt. Ich habe gedacht, dass dies ein wesentliches Element seines Ablaufs ist: zu evozieren, dass man glaubt zu sehen, wie man sich an etwas bildlich erinnert. Das war also auch mein eigener, immer wiederkehrender Eindruck. Für mich stimmt die genannte Formulierung sehr gut. Ich habe den Film eigentlich wenig narrativ empfunden, muss ich sagen. Also, ja, es ist fast eine *déformation professionnelle*, dass man das Narrative auch sucht, aber es hat sich mir nicht aufgedrängt.

HS: Vielleicht müsste man unterscheiden, was unter «narrativ» zu verstehen ist. Man kann ja auch anders erzählen, nicht bloss linear aufbauend, sondern Flecken setzend zu einem Gesamtbild. Das ist auch eine Art von Narration.

SB: Ich meine, da wird etwas evoziert in mir als Betrachter, ich habe das Narration genannt. Der Film hat in mir etwas ausgelöst, das man vielleicht mit Wehmut beschreiben könnte, er hat teilweise etwas Wehmütiges für mich. Und zwar irgendwo in dieser faszinierenden Kombination zwischen Zeitlichkeitsebenen. Die Rhythmen der Natur, Frühling, die Knospe, der Herbst in den Nüssen, das ist ein Rhythmus, der ja offensichtlich intendiert ist. Das Vergehen, aber auch die Wiederkehr, die Ewigkeit im Gestein, wenn man will, oder auch im Gletscher, der sich über lange, lange

Zeiträume bildet und sich zurückzieht – also, da sind viele Zeitlichkeiten enthalten und schon von daher etwas Narratives. Etwas sich in der Zeit Entfaltendes, sich Abwickelndes – ohne Handlung in dem Sinn – als Narration und dann die Eltern da drin, das ist das Faszinierende daran. Die Menschen, die alten Menschen, die sich bewegen. Man sieht ja manchmal bewusst nur die Hände oder man sieht das Augenlicht, das eben nicht mehr natürlich ist, weil die Brille heruntergenommen und wieder aufgesetzt wird. Und es gibt noch andere Defekte des Körpers, die berühren; der Körper, der alt geworden ist, diese Wahnsinns-Hände deines Vaters, das ist unglaublich. Wie die Berge. Die Konturen der Hand in Relation mit dem Berg, das fand ich irre. Man hat das Gefühl, die Hand ist der Berg, so zerfurcht und voller Leben, ein langes Leben, und so weiter. Das meinte ich eigentlich mit Narration. Nicht von A bis B, sondern dass sich da etwas auftut an unglaublichen Erinnerungen an die eigenen Momente mit den Eltern. Wandern, der Garten, die Äpfel und so weiter.

MB: War das eigentlich das Berninamassiv, oder der Morteratschgletscher?

HS: Man sieht den Morteratschgletscher. Kennst du den?

MB: Wir sind auch jahrelang immer in den Ferien ins Engadin gefahren, haben auch solche Filme gedreht, mit denselben Bildern. Nicht so kunstvoll natürlich, aber es ist eben Erinnerung. Es ist Erinnerung und gleichzeitig eine sehr brüchige Erinnerung. Das hast du sehr schön formuliert, Johannes, man glaubt wirklich, die Erinnerung zu sehen. Das hat glaube ich auch viel mit diesem *Augenblick* von Heidegger zu tun, also dass ich eben Vergangenheit *bin* und nicht dass die Vergangenheit ist und ich *bin jetzt*, sondern ich *bin jetzt* Erinnerung; und du führst uns diese Erfahrung vor.

JT: Es ist hier jedes Mal nur ein Moment und man gerät nie in dieses «Gleiten» hinein. Ich meine, die Illusion der «gleitenden» Zeit, dass man sozusagen eine Zeitdauer durchlebt, das wird unterbunden. Die Bewegung hört eigentlich immer dort auf, wo es möglicherweise zu gleiten beginnen würde. Die Filmkunst besteht ja im Normalfall darin, dass man dieses Gleiten möglichst glatt macht. Obwohl viel geschnitten wird, muss das sozusagen im Zeitfluss gut *durchgleiten*, so dass man das Gefühl des Miterlebens einer Handlung vermittelt bekommt. Und hier ist es genau das Gegenteil, das passiert eben gerade nicht, sondern dass der *Augenblick* das Elementarerlebnis ist, und es sind immer wieder neue Augenblicke. Insofern ist das wirklich der Ausbruch aus dieser Vulgärzeit und der Versuch, den Augenblick zu thematisieren – so habe ich es verstanden.

JB: Meine Frage vorhin zu den drei Teilen ging in eine ähnliche Richtung, weil ich den Eindruck hatte, dass durch die Zusammenfügung dieses Dritte, das bei Serres vorkommt, ganz hineingenommen wird und dann dazugehört. Die ersten beiden Teile werden sozusagen gerahmt, und die Überblendung der beiden wird auch

nochmals thematisiert, die Wiederholung der Wiederholung. Das ist faszinierend. Ich hatte einerseits den Eindruck, dass es eine hochformalisierte, hochabstrakte Studie über Wahrnehmung und Erinnern ist und über eben diese Frage der Zeitlichkeit, und dann hat sich mir aber doch – vielleicht auch durch das Wissen um die Eltern – diese Ebene aufgedrängt, die Sebastian angesprochen hat, wo ich mich gefragt habe, ob ich mir diese Assoziationen jetzt verbieten muss, weil es doch spezifische Erinnerungen und spezifische Figuren sind. Und du hast vorhin ja auch gesagt, es sei ein «Doppelporträt», oder?

HS: Ja, das war die Idee. Zuerst hatte ich nur den ersten Film fertiggestellt und anschliessend wurde mir klar, dass ich jetzt den zweiten auch machen wollte ...

JB: Ich habe mir dann einen Moment lang überlegt, wie ich den Film wahrnehmen würde, wenn der Titel «Maman, Papa» oder so ähnlich heissen würde. Ich habe gerade etwas von Annie Ernaux gelesen und sie schreibt immer von «la mère»; sonst hätte ich das jetzt vielleicht nicht gesagt, aber du hast von «Porträt» gesprochen. Du kannst den Begriff auch wieder zurücknehmen, der ist ja nicht im Film selbst, denn dieser Begriff führt eine Hierarchie ein zwischen dem Menschen, der darin erscheint, und allem Übrigen. Es findet quasi eine Zentrierung der Erinnerungselemente in Bezug auf den Menschen statt, der im Zentrum steht.

HS: Das verstehe ich, und ich glaube, das ist fast unvermeidlich, weil die menschliche Figur natürlicherweise diese Art von Anziehung hat für uns, die wir ja auch Menschen sind, dass wir fast nicht darum herumkommen, sie als zentral zu sehen, vor allem wenn sie in Wiederholung auftaucht.

JB: Nur vom Film her finde ich das nicht so naheliegend. Es gibt Dinge wie das, was du mit der Hand beschrieben hast. Dass der Mensch sich gewissermassen auflöst in der Natur oder dass es Verbindungen gibt zwischen den Blumen auf dem Feld und den Blumen auf der Bluse; das erwähnt Maja Naef auch in ihrem Text. Dazu kommt das Fragmentierte, man sieht ganz selten das ganze Gesicht, nur zwei, drei Mal, und den ganzen Körper sieht man auch fast nie. In gewisser Weise ereignet sich eine Auflösung der Person in die Natur oder in die Zeitlichkeit hinein. Wenn es dann aber heisst, dies sei ein «Porträt», wird das Fragmentierte wieder gebündelt oder zusammengekommen, und die Fragmentierung wird zu der Form, in der ich diesen Menschen zu erinnern versuche oder ihm eine Gestalt gebe. In Bezug auf das von dir angesprochene zweite Thema würde ich sagen, dass hier eine Form von Zartheit in dem Ganzen drin ist. Es gibt bei Ludwig Hohl eine Unterscheidung zwischen Zärtlichkeit und Zartheit: Zärtlichkeit ist etwas Zwischenmenschliches, also: ich bin zärtlich zu dir, und Zartheit ist mehr eine *Haltung* den Dingen und Erscheinungen, auch den anderen Menschen gegenüber, eine Grundhaltung. Und eine solche Haltung der Zartheit fand ich in dem Film sehr spürbar. Dieser Eindruck fügt sich ein in die Art, wie ich dich hier im Kreis beim Diskutieren über Texte oder auch sonst

kennengelernt habe: Da gibt es eine zart-vorsichtige Haltung den Dingen gegenüber. Das hat mich in den drei Filmen sehr berührt.

CV: Ich fand, dass es eine Unentscheidbarkeit gibt, wenn man diesen Film betrachtet. Ich habe selber oszilliert zwischen einem aufs Formale konzentrierten Blick: man sieht Formen und Farben, sagen wir einmal «strukturalistisch», nach meiner Prägung, und dann erscheinen da immer wieder die Elemente, die Motive, die Natur, wo man das Gefühl hat ... eben, die Grundelemente Feuer, Wind, Wasser und auch Motive, die man wahrnimmt, wo die Wiedererkennung einsetzt, ein Mensch zum Beispiel. Plötzlich kommt der Blick auf Elemente dazu, denen man Sinn zuspricht, und dann hat man eben nicht mehr nur den formalen Blick auf Bedeutungsstruktur, sondern man gibt diesen Wiederholungsmustern fast automatisch einen Sinn. Ich bin somit hin- und hergeschwankt zwischen einem affektiv-inhaltlich geprägten Blick und dann einer Distanznahme, wo ich wieder mehr die Formen und Strukturen wahrgenommen habe. Man konnte sich während des ganzen Films eigentlich nie zur Ruhe setzen, da es eine ständige Aufforderung gibt, nicht irgendwo Halt zu machen. Deshalb würde ich für mich eher von etwas Poetischem, also nicht wirklich Erzählendem sprechen. Die Filme erinnern eher an lyrische Texte, lassen sich wie ein Gedicht rezipieren, mehr als wie ein Narrativ, finde ich.

SB: Ich bin völlig einverstanden. Also, es gibt zunächst zwei Menschen und du siehst, die machen etwas. Und durch dieses *Machen* kommt irgendwann ein Moment hinein, das zur Frage führt: *was* machen die? Der Vater, der wandert, die Mutter, die Tee trinkt – keinen Kaffee, das trinkt der Vater. Die Tasse, die Brille ... das sind Anzeichen: da passiert etwas mit den Menschen, die du siehst. Und es gibt es einen Unterschied zu den Sequenzen, wo du die Blende auf- und zugehen siehst, das sind andere Momente. – Aber ich finde auch, dass durch die Kombination eine unglaubliche Offenheit entsteht, also dass diese Ebenen sich gegenseitig befruchten. Die Momente, in denen du die Menschen nicht siehst, und jene anderen, in denen du sie siehst, bilden einen genialen Zusammenhang! Das korrespondiert und belebt sich gegenseitig.

MB: Die schwarzen Sequenzen sind dabei ganz stark formgebend. Es gibt einen Satz von Walter Benjamin in seinem Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, wo er von den «zackigen Demarkationslinien» des Todes spricht. Er sagt, dass erst der Tod etwas eine Bedeutung verleiht, hinterher. Und diese dunklen Phasen – das ist ein Tod, auch eine Belebung natürlich, aber es kommt etwas zu Ende, eine Sequenz kommt zu Ende. Dann wird es dunkel und dann kommt wieder eine Geburt, kommt wieder etwas Neues. Es ist immer dieses Spiel von *mort* und *renaissance* und das ist extrem formgebend.

CV: Und rhythmusgebend. Es hat nicht mehr nur eine lineare Zeitstruktur oder Abfolge, aber es hat einen sehr starken Rhythmus durch die Art, wie die Bilder und

dann die schwarzen Momente aufeinander folgen.

MV: Mich interessiert in meiner Wahrnehmung, dass ich die schwarzen Bilder nicht mit eigenen Bildern ausfülle. Ich habe immer nur in die Vergangenheit geschaut. Die vergangenen Bilder, eben jetzt gesehen im Film, habe ich noch einmal in die schwarzen Bilder eingefüllt – und ich habe interessanterweise nicht weiter projiziert in die Zukunft. Es war immer nur eine Rückbewegung während der dunklen Phasen.

JB: Die schwarzen Phasen eröffnen einen Raum für die Verarbeitung, räumen einem Zeit ein ...

MV: Ja, das war interessant. Denn es gibt ja auch den Fall von Bildern, ich denke an ein Triptychon mit einem schwarzen Bild in der Mitte, und das fülle ich eher aus.

JT: Da wird natürlich ein Raum für die Verarbeitung eröffnet, für das Sich-erinnern, an das, was gerade war. Dies schafft auch erst die Sensibilisierung dafür, dass man die Ähnlichkeit des Sich-Erinnerns mit dem nächsten Bild herstellen kann. Indem man in jeder Einstellung die Umsetzung eines künstlerischen Erinnerungsprozesses wahrnehmen kann. Ich meine, wenn man während des Films diese Erinnerung selbst nicht leisten könnte, hätte man auch gar nicht die Sensibilität, um das Dargestellte nachher wirklich wiederzuerkennen. Und die Einstellungen und Dunkelheiten waren im Film dann wiederum auch nicht so lange, dass ich überhaupt zum Denken kam. Ich konnte mir keine sehr elaborierten Gedanken über Zeit und Ewigkeit machen, weil kurz darauf wieder etwas Nächstes gezeigt wurde.

JB: Es hat für mich auch etwas vom Öffnen und Schließen der Augen.

MB: Ich hänge immer noch an diesem Wortspiel von dir zwischen «gleitend» und «geleitet». Vielleicht lese ich die Stelle nochmals kurz vor: «Eine Betrachtungsweise des Films als mechanische Apparatur ist unvollständig. Die gleitende Präsenz des Filmbilds bezieht sich von Anfang an auf den sehenden Körper. Sie realisiert sich als Kontinuum miteinander verbundener Momente bezogen auf menschliche Wahrnehmung: Film geleitet den Blick.»<sup>7</sup> Das ist ebenso eine eigenartige Mischung zwischen *gleiten*: die Bilder *gleiten* vor mir hin, mit Unterbrüchen durch die schwarzen Sequenzen – und eben, es bezieht sich immer auf meinen Körper; ich habe das im Kino vielleicht noch stärker erlebt wegen dieser unglaublichen Stille; ich fühlte mich wirklich angesprochen; mein Körper war angesprochen –, das ist das Gleiten. Aber dann kommt dazu, was du am Anfang gesagt hast, ein *geleitendes* Motiv: der Film zeigt mir überhaupt erst, was ein Bild ist, was *Sehen* heisst. Natürlich

---

<sup>7</sup> Auszug aus Hannes Schüpbach, «Im Geleit der Bilder – Präsenzbewegung im Film», in: Marco Baschera, André Bucher (Hrsg.), *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*, München: Wilhelm Fink, 2008, S. 132.

nicht thematisch, aber ich habe direkt erlebt, dass er mir vorführt, wie ich mich erinnere und was ein Bild ist. Wir haben vor vielen Jahren einmal in einem Text von Bruce Nauman gelesen, das Thema dort war immer das innere Bild und das äussere Bild. Und das ist ein wichtiges Thema in deinem Film, dass eine ständige Spannung bleibt, dass ich nicht bloss der Rezipierende bin, sondern ich bin auch der Produzierende und der Film ist auch produzierend. Er zeigt mir, was ein Bild ist.

HS: Was war das für ein Text von Bruce Nauman?

MV: War es ein eigener Text von ihm oder war es ein Zitat von ihm?

MB: Es war glaube ich ein Zitat. Oder war es ein Text von Didi Hubermann? Es ging jedenfalls um das innere und äussere Bild und das fällt ja zusammen bei deinen Bildern.

HS: Diese Gleichzeitigkeit ist mir sehr wichtig.

MB: Das *Gleiten* und *Geleiten* halten sich gegenseitig in der Schweben, weil es eben keine Geschichten sind, sondern immer wieder unterbrochen von Augenblicken, in denen es dunkel wird. Matthias, ich habe das anders erlebt als du: schon als Verarbeitung, aber ganz stark auch immer als Verweis auf die Zukunft, auf das nächste. Dass da etwas vorbereitet wird, das vielleicht wieder etwas aufgreift, aber es ist eben etwas Neues, das kommt. Es kommt etwas auf mich zu am Ende des Schwarzen. Geburt und Tod im ständigen Wechselspiel.

MV: Mich interessiert auch die Sequenz, in der du mit Filter arbeitest. Violettfilter sind im Besonderen sehr vergangenheitssträchtig, weil Diapositive durch die Alterung tendenziell violettstichig werden. Daher habe ich die Sequenz sehr vergangenheitsbezogen gelesen. Und plötzlich kam ein Gegenwartsmotiv dazu, zum Beispiel diese Steine, das Geröll. In der Vergangenheit schwebend fühlte ich mich plötzlich, ein bisschen *zu* plötzlich in die Gegenwart gestossen in dem Augenblick. Aber das könnte ja auch ein Moment des Klarwerdens sein ...

HS: Die Lesart des entfärbten Materials, die hatte ich selber nicht; wahrscheinlich habe ich noch nie ein so extrem entfärbtes fotografisches Bild gesehen. An ähnliche Effekte in alten Filmkopien kann ich mich erinnern. Ich habe die Farbe jedoch eher als etwas verstanden, wodurch sich das Bild noch einmal anders bestimmen lässt. Ich denke, dass Violett beim Betrachter eine andere Wellenlänge auslösen kann, verstand es aber nicht so sehr als einen Vergangenheitshinweis. Aber das kann trotzdem hineinspielen – vielleicht vor allem bei der einen Szene, in der ein Weg vor Augen kommt, ein Kiesweg? Dort könnte ich die Assoziation nachvollziehen.

JT: Darf ich kurz wegen der Technik nachfragen – hast du die Farbe einfach mit



einem Vorsatzfilter generiert?

HS: Ja, genau.

JT: Am Filmmaterial selbst hast du demnach nichts gemacht?

HS: Nein, ich realisiere die Einfärbung im Moment der Aufnahme. Das heisst, in dem Moment entscheide ich mich, dass die Farbigkeit so sein soll. Die Farbe kann man später auch nicht mehr wegbringen. Vielleicht könnte man einen ähnlichen Effekt nachträglich, durch extreme Belichtung während des Kopiervorgangs erzeugen, aber das mache ich nicht. Die Kopien sind ziemlich gleichmässig belichtet und zeigen, was das Negativ in sich hat.

JT: Das gibt es ja glaube ich schon, dass man nachbehandelt, oder?

HS: Es gibt ja die sogenannte *nuit américaine*, wo man eine Tageslichtaufnahme durch Filter abdunkeln und so quasi zur Nacht machen kann. Das habe ich in dem Sinne aber noch nie gemacht. Das Verfahren erlaubt es, genügend Details zu erhalten. Wenn man wirklich die Nacht filmen würde, hätte man ja fast nichts mehr auf dem Film.

JB: Es gibt einen wunderbaren Truffaut-Film, der so heisst!

SB: Aber in der Stummfilmzeit wurden Schwarz-Weiss-Filme doch immer eingefärbt?

HS: Ja, genau. Das hatte häufig etwas mit Emotion zu tun. Man konnte eine bestimmte Sequenz rot einfärben. Oder die Nacht hat man zum Beispiel blau eingefärbt.

JT: Aber du färbst das Filmmaterial nicht nachträglich noch ein?

HS: Nein, das habe ich nicht gemacht.

MV: Er kratzt nicht und er färbt nicht, unser Hannes ...

JB: Mir ist noch etwas anderes aufgefallen, als Irritation zunächst. Und zwar Momente, in denen die Frage auftaucht, ob der Gefilmte ein Bewusstsein hat oder ein Bewusstsein zeigt, dass er gefilmt wird. An manchen Stellen findet eine Art Dialog zwischen der Person, die dargestellt wird, und der Kamera statt. Ich fand das an den Stellen, wo die Hand die Kontur des Berges nachahmt, am Deutlichsten. Das hat mich vielleicht zunächst deswegen gestört, weil es mich an Fotos erinnerte, wo jemand steht und den schiefen Turm von Pisa mit der Hand stützt – verstehst du,

was ich meine? – wo eine Perspektive eingenommen wird, die derartige Effekte erzeugt. Diese Art Bild kann man nur erzielen, wenn beim Aufnehmen ein Dialog stattfindet, «jetzt musst du noch ein bisschen näher heran, dann die Hand etwas höher» und so weiter. Ich weiss nicht, ob es anderen auch so erging, aber da war für mich ein Moment, wo etwas passierte, das sonst im Film nicht vorkommt; deswegen sagte ich, das sei eine Irritation gewesen. Ich kann nicht sagen, ob ich das schlecht oder gut finde, aber für mich passierte da etwas, das anders war.

HS: Es ist natürlich oft so, dass etwas *gestellt* wird, weil man das sonst gar nicht aufnehmen kann. Gut, bei jemandem, der Tee trinkt, kann man einfach den richtigen Moment erwischen, das sind ja Dinge, die sich auch wiederholen. Aber vieles, zum Beispiel auch der Mann, der seine Hand ins Wasser hineinhält, das war eine Geste, die ich durch meine Anweisung hervorgerufen habe. Etwas, das man vielleicht beobachtet hat, vielleicht aber auch nicht beobachtet hat, was vielleicht sogar etwas anderes repräsentiert. Also nicht eine Tätigkeit, die im gewöhnlichen Verhalten drin liegt und die man herauszeichnen möchte, sondern etwas, das eine fiktive Ebene einführt, die anderes zusammenfasst, was vielleicht nicht gezeigt werden kann und durch eine bestimmte Geste repräsentiert wird; da muss diese Geste künstlich herbeigerufen werden. Das sind andere Momente der Arbeit, wo es nicht nur darum geht, etwas, das sowieso da ist, aufzunehmen. Dann gibt es auch die Gegenstände, die sich nicht bewegen oder die vielleicht greifbar sind, wie die Leintücher, wo man zuwarten kann bis sich ein Moment einstellt, der zu einem Bild wird. Bei der Arbeit mit Menschen ist es jedoch häufig so, dass man auch Abläufe noch einmal ausführen lässt ...

MV: Wie in der Porträtmalerei.

HS: Genau, wie jemand, der sich noch einmal an die gleiche Stelle setzt, die gleiche Pose noch einmal einnimmt.

JB: Wenn man sich diesen Vorgang vergegenwärtigt, könnte man die Stelle mit der Hand als eine Bewusstmachung dieses sonst auch stattfindenden Vorgangs verstehen. Es ging dann darum, zu zeigen: Das ist gestellt, das ist nicht von sich aus der Fall – eben, dass die Menschen sich in den Lauf der Natur einfügen auf eine Art und Weise, die sie fast zu Gegenständen macht, die man dann ohne weiteres filmen kann –, sondern da findet eine Inszenierung statt.

MB: Du hast vorhin gesagt, die Hand seines Vaters sei wie ein Berg. Und in dieser Szene ist das dargestellt: Die Hand berührt den Berg. – Ich habe noch einen Gedanken zu den schwarzen Sequenzen. Könnte man sagen, sie seien eine Art Lücke, in dem Sinn wie Eleonore Frey sagt: «Nur wo eine Lücke ist, kann man etwas verrücken»? Geht es eigentlich auch um den *blinden Fleck* in diesen schwarzen Einstellungen?

HS: Sie kommen für mich wohl mehr aus der Erfahrung, dass man nicht permanent auf die Dinge starrt, sondern dass es immer einen Wechsel gibt in der Wahrnehmung: zwischen Momenten, wo man etwas wahrnimmt oder aufgreift, und anderen Momenten, wo auch wieder anderes möglich ist, wo man vielleicht gegen innen über etwas nachdenkt oder Bilder sieht. Es ist etwas, das ich sehr stark wahrnehme bei mir, wenn ich sagen wir einmal im Zug unterwegs bin. Dann wechselt diese Momente ab, man schaut eine Weile zum Fenster heraus, dann blickt man auf den Tisch, dann ins Buch, dann meldet sich eine Erinnerung, und dieses Zusammenspiel finde ich äusserst interessant.

MB: Und die schwarzen Phasen wären dabei quasi der Umschlagpunkt?

HS: Man kann diese Prozesse dadurch nochmals verdeutlichen; ausserdem ist das harte Montieren von Bildern für mich ein Spezialfall, obwohl das im Kino permanent gemacht wird. Ich finde aber, dass doch eine ganz bestimmte kinetische Erfahrung erzeugt wird, wenn ein Bild im Nu umschlägt in ein anderes. Da findet ein Sprung statt, der etwas Bestimmtes bedeuten kann – aber das wird normalerweise nicht so eingesetzt. Bei mir wird es so eingesetzt, das heisst, wenn es vorkommt, dann hat es eine bestimmte Bedeutung. Und die schwarzen Lücken oder Falten oder Zwischenräume oder was auch immer, das ist eigentlich der Normalfall für mich. Das heisst, dort setzt ein Bild aus und ein anderes setzt ein.

MB: Da können Bilder überhaupt erst entstehen.

HS: Genau so ist es: ein Bild entschwindet und ein anderes kommt hervor; wenn die Sequenz sofort zu einem nächsten Bild überginge, dann würde das eine gar nicht in dem Sinne *verschwinden*. Es wäre dann eher quasi *durchbrochen* durch das nächste.

JB: Heisst das, man müsste den Begriff der Montage für deine Filme zumindest in Anführungszeichen setzen? Obwohl sie natürlich, aus diesen Schnipseln bestehend, gerade extrem montiert sind. Aber wenn man Montage so versteht – das ist nun eine *ad hoc*-Definition –, dass ein Erzähler zum Beispiel im Hinblick auf eine Narration bestimmte Schnitte macht, um Dinge, die an sich nicht zusammengehören, zusammenzurücken und in eine Reihenfolge zu bringen, so dass dann dieses «Gleiten» entsteht, dann wäre das, was du machst, eigentlich etwas völlig anderes. Das ist vielleicht ein verkürzter Begriff von Montage ...

HS: Ich würde die Definition von Montage doch soweit fassen, dass das, was ich in den Filmen mache, auch Montage ist. Denn es geht vor allem darum, dass man mehrere Dinge nebeneinander hinbringt und diese unterscheidbar bleiben. Du kannst auch zwei Bilder an eine Wand hängen und das ist eine Montage. Jetzt nicht das Hinhängen, sondern das Nebeneinanderbringen. Von daher glaube ich, dass man

meine Art des Arrangierens schon als Montage bezeichnen muss. Es ist eine andere Art von Montage, ich meine: die Bilder berühren sich in gewisser Weise ja doch. Obwohl sie nicht direkt aneinander grenzen, sieht man doch – wie bei einer Ausstellung – das eine nach dem anderen hintereinander. Da entsteht eine Art von Überlagerung insofern, als man das nächste Bild stets auch im Hinblick auf das vorhergehende sieht. Nur gibt es keine Lückenlosigkeit, die den Blick quasi permanent aufsaugt, sondern man wird auch wieder gewissermassen *entlassen* aus etwas, und *entlastet* dadurch, dass man sich selber bewegt. Das hat mit einer Räumlichkeit zu tun: dass man sich bewegt zwischen den Bildern, indem diese wie in einem dunklen Raum zueinander gestellt sind.

JB: Also ginge es immer darum, dieses «Zusammengestelltsein» bewusst zu machen? Indem die schwarzen Teile eine Art Autonomie erhalten, so dass der Schnitt immer präsent bleibt? Denn bei Mainstream-Filmen geht es meist darum, die Schnitte möglichst unsichtbar zu machen, sie zu verstecken. Man bemerkt dann gar nicht, dass man mehrere Einstellungen sieht, weil sich ein Raumgefühl einstellt, das sich aus dem Gleiten ergibt. Bei dir sind ja ständig diese Unterbrechungen dabei, dadurch dass der Schnitt oder die Montage selber in den schwarzen Teilen präsent ist. Das finde ich schon sehr interessant.

MB: Könnte man die schwarzen Abschnitte nicht auch mit dem *Weissen* in der Literatur oder der Lyrik vergleichen? Das ist ein unglaublich wichtiges Motiv bei vielen Dichtern – das Weisse zwischen den Versen. Hat das einen ähnlichen Effekt wie das Schwarz bei dir?

HS: Es ist sicher so etwas wie eine Interpunktion. Dass ein Atemholen beim Sprechen vergleichbar wäre mit einer Dunkelpause im Film, denke ich schon.

MB: ... ein Rhythmisieren ...

HS: Ein Punkt, der einen Satz abschliesst, bedeutet ja auch eine Pause, um dann wieder einsetzen zu können.

MB: Aber ich meine nicht nur die Interpunktion, sondern das Weisse selbst zwischen den Versen.

HS: Das Weisse *auch*, ja, im Visuellen ...

MB: Der Vers bricht ab, er geht ein ins Weisse, aus dem Weissen taucht wieder etwas auf, der nächste Vers.

HS: ... da geht es um die visuelle Figuration.

MB: Mallarmés *Un coup de dés* wäre ein ganz pointiertes Beispiel.

HS: Das ist sich sehr nahe, denke ich.

MB: Im Ausdruck «der Film geleitet den Blick» ist noch etwas anderes enthalten: es heisst nicht, «der Regisseur» oder «der Kameramann» – Das ist eine eigenartige Konstellation, wenn wir gemäss deiner Konstruktion sagen, dass es ein äusseres und ein inneres Bild gibt und sich die beiden im Filmausschnitt decken. Auf der anderen Seite gibt es dein Auge, das durch die Kamera hindurchschaut. Durch die Kamera siehst du den Filmausschnitt ja auch bereits schon. – In deinem Ausdruck «der Film geleitet ...», und das finde ich eben sehr schön daran, heisst es nicht, ich als Autor oder als Filmemacher geleite ..., sondern es ist eben dieses *Dritte* von Serres, dieser *Parasit*, darin liegt vermutlich das Bild, das da entsteht und sich zwischen dir und dem Betrachter einschleibt. Auch zwischen dich als Produzent und dich als Betrachter. Das bedeutet, dass immer wieder eine Intention entgleitet.

HS: Sicher entgleitet die Intention – weil alles entgleitet, nicht? Man kann eine Arbeit vielleicht schon zu Ende führen in einem bestimmten Moment. Aber das Entgleiten an sich ist ein Phänomen, das mich immer beschäftigt und das ein Teil meines Erlebens ist. Dinge, die entgleiten, das ist für mich immer präsent. Das Nicht-verstehen-können von Dingen oder die Tatsache, dass etwas vielleicht einmal klar ist und dann wieder nicht.

MV: Du würdest aber nie so weit gehen, zu würfeln?

HS: Zu würfeln?

MV: Also, zu sagen, da sind die Schnipsel, und jetzt würfle ich. Ich denke, die Autorschaft ist bei dir schon ziemlich deutlich. Im Gegensatz etwa zu Rauschenberg, der das eher macht. Deine Filme erinnern mich einerseits an die wirklich langen *Bahnen* von Rauschenberg, wo ja auch Elemente in ähnlicher Form oder Variationen des Gleichen, also gefilterte oder anders eingefärbte Versionen des gleichen Bilds vorkommen. Aber er überlässt viel mehr dem Zufall.

HS: Ja, obwohl es auch dort natürlich Setzungen in einem bestimmten Augenblick sind, wo er dieses eine Bild dann dahin setzt. Dieses Vorgehen hat seine ganz eigene Präzision. Wie bei Warhol, wo man oft den Eindruck hat, das sei so leicht hingemacht, aber alles hat doch eine unglaubliche Präzision, selbst im Einbauen der Fehler, die entstehen beim Abdrücken der Siebe.

JT: Etwas, worüber wir bisher noch wenig gesprochen haben, ist die Bewegung. Bewegte Objekte, bewegte Kamera. Es gibt das schöne Zenon'sche Paradoxon, das sagt: Der abgeschossene Pfeil bewegt sich nicht, weil er sich weder dort bewegen

kann, wo er ist, noch dort, wo er nicht ist. Das heisst, dort, wo er ist, kann er sich nicht bewegen, weil er ja *an Ort* ist. Und dort, wo er nicht ist, ist er nicht; darum kann mit ihm dort gar nichts geschehen. – Das ist dieses berühmte Paradox. Und irgendwie scheint mir nun, dass auch in den Einstellungen deiner Filme immer nur soviel Bewegung gezeigt wird, wie in einem Augenblick wahrgenommen werden kann. Und es entsteht sozusagen gar nicht ein Pfeil, der vom Bogen zum Ziel fliegt, sondern das ist es eben gerade nie. Sondern man sieht nur: das Objekt bewegt sich, ist in einer Bewegung. *Es ist in einer Bewegung* und das ist sozusagen die Auflösung dieses Paradoxons. Also man sieht, es bewegt sich, aber nur sehr kurz, nur einen Augenblick. In diesem kurzen Augenblick sehe ich, *dass* es sich bewegt. Insofern ist das Paradox hier visuell aufgelöst! Es wird etwas darüber ausgesagt, wie wir überhaupt Bewegung wahrnehmen, weil eine lange, durative Bewegung eigentlich etwas Paradoxes ist, das nach Zenon gar nicht existieren kann. Es ist eigentlich eine Illusion. Und hier im Film wird diese wieder auf das zurückgeführt, was wirklich erlebbar und bei scharfer Wahrnehmung eigentlich wahrnehmbar ist, und man lässt sich gerade nicht einlullen in diese Illusion eines sich über eine grosse Strecke bewegendes Objektes.

HS: Dein Eindruck, dass die Einstellungen im Film nie etwas zu lange zeigen, nämlich länger als nötig ist, um zu sehen, dass sich etwas so und so bewegt, scheint mir auf jeden Fall richtig. Das heisst, man nimmt vielleicht eine Geste der Hand wahr und dann ist das vorbei und man weiss es schon. Man hat es bereits interiorisiert im Augenblick, den man diesem Bild gewidmet hat. Insofern gibt es selten den Versuch, eine andere Ausdehnung von Bewegung darzustellen, weil diese dann, wie gesagt, eigentlich schon vorbei ist mit der Geste. Oder so kann sie jedenfalls aufgenommen und abgespeichert werden.

JB: An welche bewegten Dinge denkst du jetzt vor allem?

JT: Mir ist diese Eigenart vor allem bei dem früheren Film aufgefallen, den Hannes gezeigt hat, wo sich ja auch die Kamera viel bewegt.

JB: Beim Film *L'Atelier*?

JT: Ja, genau. Da hatte ich den Eindruck, einen Blick zu sehen, der sich über etwas hinbewegt. Und dann stellte sich bald die Assoziation eines Pinsels ein, der einen Strich macht. Aber nur einen. Und hier in dem Triptychon gibt es nun viele bewegte Objekte und viel Bewegung ohne Kamerabewegungen. Und da ist mir eingefallen, dass dies im Kern eine Reflexion darüber sei, wie wir Bewegung wahrnehmen. Dass es möglich ist, in einem Augenblick etwas als bewegt wahrzunehmen. Dass wir nicht eine Dauer brauchen, um Bewegung wahrzunehmen, sondern es genügt ein Moment. In der physikalischen Zeit ist es natürlich nicht eine «Nulldauer», aber das hat ja wenig mit dem wirklichen Wahrnehmen zu tun.

HS: Das finde ich auch. Denn das sind Konstrukte. Eine Bewegung sind unterscheidbare Stellungen, zwei Momente zum Beispiel, die ähnlich aber doch unterschieden sind, dort beginnt sich etwas für mich zu bewegen. Es braucht eine gewisse Einheitlichkeit dieser Situation und es braucht mindestens zwei verschiedene, unterscheidbare Momente.

MB: Das drückt das Zitat von Cage ziemlich genau aus, in Maja Naefs Buch auf Seite 18: «There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.»<sup>8</sup> Die Vorstellung einer «Nullzeit» oder eines absoluten Moments? ... das gibt es nicht. Da ist immer schon ein Geräusch dabei, eine Vermengung. Ich finde, das trifft dieses Zitat ganz genau. Dem Paradox von Zenon liegt ein bestimmter Zeitbegriff zugrunde, und das ist eben der Begriff der «vulgären Zeit», über den Heidegger spricht. Der *Augenblick* ist! – was «jetzt» ist, kann nicht *jetzt* sein. Man ist immer nur im Jetzt drin, aber in deinem Film hat man wirklich das Gefühl, vorgeführt zu bekommen, was ein *Augenblick* ist, der sowohl Zukunft als auch Vergangenheit generiert und sie nicht trennt, wie das in der Definition der Jetztzeit ist, die eigentlich gar nicht existieren kann, weil *jetzt* ja schon wieder vergangen ist. – Baudelaire sagt: «Maintenant dit: Je suis Autrefois.»<sup>9</sup> Das ist das Paradox des *Jetzt*. Wenn ich «jetzt» sage, ist es schon wieder vorbei; es trennt Vergangenheit und Zukunft. Das ist eben diese Vorstellung, mit der wir täglich leben. – Aber dein Film führt uns vor, dass das vielleicht eine grandiose Täuschung ist!

HS: Ja, mir scheint das auch eine Art konventionelles Denken, wenn man annimmt, ein Moment sei nur so kurz wie quasi «nichts». Ein Moment schliesst eine bestimmte Fülle ein.

MV: Es ist interessant, dass du praktisch nur mit der Wiederholung arbeitest und nicht mit der langen Einstellung. Die lange Einstellung kann ja auch dazu dienen, einen Zeitpunkt – oder den Atem – sozusagen anzuhalten, wie vor dem *High Noon* ... Das ist ein Mittel, das du offenbar nicht verwendest, obwohl du ja genau mit jenen Zeiterfahrungen spielst, mit der nicht-linearen Zeit.

HS: In anderen Filmen gibt es die längere Einstellung. In *Toccata* zum Beispiel gibt es längere Bilder, die eine ganze Weile einfach dastehen, bis es wieder weitergeht. Aber das sind dann wiederum extreme Längen, die weit über den Augenblick hinausgehen. Und in diesem langen, ausgedehnten Bild gerät man ins Träumen und wird irgendwann wieder zurückgeholt.

---

<sup>8</sup> John Cage, *Silence*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, (1961) 1973, S. 7-8, hier zitiert nach: Maja Naef, *Film als körperhafte Exposition. Zu Spin / Verso / Contour von Hannes Schüpbach / Film as Corporeal Exposition. On Spin/Verso/Contour by Hannes Schüpbach*, Berlin: Revolver Publishing, 2012, S. 18.

<sup>9</sup> C. B., «L'Horloge», *Les Fleurs du mal*, Ausgabe 1861.

JB: Würdest du – um es jetzt sehr hoch zu hängen – der These zustimmen, dass diese Arbeiten irgendwie auch ein romantisches Projekt sind, in dem Sinne, dass es um eine Wiederverzauberung der Welt geht? Wäre das etwas, das dein Anliegen trifft? Ich bin darauf gekommen, als du sehr dezidiert die physikalische Zeitkonzeption abgelehnt hast, die Johannes vorhin angesprochen hat. Du hast gesagt, das sei nicht die Wirklichkeit. Geht es vielleicht darum, hinter diese wissenschaftlich-zergliederte Welt zu kommen oder dieser Zergliederung etwas anderes entgegenzusetzen? Deswegen sage ich «romantisches Projekt» – im Sinne einer neuen oder anderen Wahrnehmung. Weist diese Idee einer Rückverzauberung in die richtige Richtung?

HS: Die Frage ist sicher berechtigt, weil es auch in den Avantgarden des Films immer wieder Versuche gab und gibt, das Sehen zu erneuern. Bei Moholy-Nagy oder andern, die uns ihre Schriften hinterlassen haben, liest man von neuen Seherfahrungen, die durch Film gefördert werden sollen. Ich selbst habe wohl nicht diesen *avantgardistischen* Anspruch, aber es gibt dennoch einen Anspruch, über die Beschäftigung mit Film etwas herauszufinden. Aber das Erstaunliche des Bildes zum Beispiel, die Präsenz von Gegenständen, das hat an und für sich etwas Zaubhaftes ... oder wie hattest du gesagt?

JB: Rückverzauberung.

HS: Da muss ich nichts konstruieren, das hat es einfach für mich. Ich bin sehr fasziniert davon, wie Dinge an sich *aussehen*. Oder von der Tatsache, dass man überhaupt *sieht*. Ich finde, das ist ja eine sehr interessante Situation, in die man da hineingeraten ist.

JB: Der Begriff kommt daher, dass das Projekt der Aufklärung oft als eine Art *Entzauberung* wahrgenommen wurde, dass durch sie die Dinge trivial und flach werden, ihre Tiefe verlieren, dass sie verfügbar werden und dass aus dem Wald, der früher mal ein Hain der Götter war, ein Waldstück wird, wo man die Klaftermenge berechnen kann, um sich dann Rodungen zu überlegen und ein Einfamilienhaus hinzubauen. Und die Wiederverzauberung wäre das Anliegen, den Göttern – um jetzt bei diesem Bild zu bleiben – wieder Raum zu geben. Also zu sagen: Der Wald ist mehr als nur ein Ort, an dem ich joggen gehe, um mich zu erholen und wieder fit zu machen für die Arbeit. Da ist noch etwas anderes. Und ich habe den Eindruck, dass so, wie du hier Natur und Mensch aufeinander beziehst und wie du die Wahrnehmung unterbrichst, wie du uns Sehen lehrst – aber nicht in einem pädagogisch-didaktischen Sinne, sondern einfach dadurch, dass du etwas anderes vorführst – vielleicht ein Anliegen dieser Art dahinter stehen könnte.

HS: Ja, ein didaktisches sicher nicht, aber aus einem bestimmten Interesse, weil ich etwas in der Art erlebe. Es wird schwierig, wenn man das benennen will. Wenn du jetzt schon von den Göttern im Wald sprichst, das ist sehr schön, aber das würde ich



jetzt selber vermutlich nicht so sagen. Obwohl vielleicht in den Bildern etwas in der Richtung impliziert ist. Dir, Marco, habe ich ja den Text gezeigt über die Baum- und Walderfahrung. Ich finde es passend, einen solchen Aspekt anzusprechen. Es gibt eine Faszination für den Wald, und es ist wahrscheinlich die Komplexität dieser Situation, die mich den Wald gar nicht anders wahrnehmen lässt, als auch mit einer geheimnisvollen Vielfältigkeit bestückt, die immer wieder neue Lesarten ermöglicht und die unerschöpflich ist.

MB: Ich will nicht romantisieren, aber ist nicht auch die Idee sehr wichtig, die im Titel des Buchs auftritt – *Film als körperhafte / as Corporeal Exposition* – ich weiss übrigens nicht, ob «Exposition» wirklich ein gutes Wort ist auf deutsch für das, worum es hier geht –, von etwas Körperhaftem des Films? Also, dass das Bild nicht nur *auf etwas* verweist – das wäre die aufklärerische Vorstellung, eine Zeichentheorie, Bild als Zeichen –, sondern dass das Bild körperhaft erlebbar wird. Als ein Körper. Als eine körperhafte Herausstellung. Das hat wieder viel mit dem zu tun, was du über die Lyrik gesagt hast. Ich habe auch oft an zeitgenössische Lyrik gedacht im Zusammenhang mit deinen Filmen, wo es ebenfalls darum geht, dass die Sprache ihrer Zeichenhaftigkeit enthoben wird und dass ganz andere Momente auftreten wie Rhythmus, Klang, Klangfarben – eine Körperlichkeit der Sprache. Bei dir sehe ich eine analoge Bewegung im Bereich des Bilds.

HS: Diese Auffassung steht mir sehr nahe. Und ich erlebe das tatsächlich, dass ich permanent mit meinem Körper hier etwas sehe oder dass das Sehen gefärbt wird durch Stimmungen oder durch andere Körpersensationen. Diese Vermischung, das ist vielleicht das, was mich wirklich interessiert ...

JT: Und wie du gesagt hast, es greift den Körper an dadurch. In dem Sinne sehe auch etwas stark Mimetisches in dem Film und zwar nicht die Gegenstände, die technisch sozusagen benutzt wurden, um das Bild zu generieren, sondern das Mimetische besteht darin, dass ein Wahrnehmungsvorgang imitiert wird. Das unterscheidet sich von einer abstrakten Struktur, die ich als unabhängiger Beobachter studieren kann. Durch diese Mimesis nimmt man an einem Ereignis teil; das mimetisch dargestellte Ereignis hat etwas zu tun mit der eigenen Wahrnehmung.

JB: Also eine Mimesis nicht als wahrgenommene, sondern als Wahrnehmen selbst?

JT: Insofern ist es eine ganz besondere Form der Mimesis, habe ich den Eindruck. Ich weiss nicht, ob ich da jetzt theoretisch richtig liege, aber ...

HS: ... etwas Involvierendes ...

JT: ... Es setzt sich eben ab von etwas, das bloss als Struktur auftritt. Man kann es nicht abstrakt sehen.

JB: Aber das, was du jetzt sagst, steht in gewissem Kontrast zu dem, was wir vorher das Narrative genannt hatten, und zwar in dem Sinne, dass die «Mimesis als Wahrnehmen», unabhängig vom Wahrgenommenen, ja eigentlich an jedem beliebigen Wahrnehmungsprozess gezeigt werden könnte. Bei diesen beiden Filmen jedoch habe ich – und du offenbar auch – stark den Eindruck, dass es auch um das Wahrgenommene, konkret um die beiden Menschen, geht. Deshalb das Porträthafte. Und da empfinde ich nun eine gewisse produktive Spannung, indem es eben nicht einfach nur um eine Reflexion über das Wahrnehmen geht, sondern dass es in diesem Wahrnehmen gleichzeitig – das war das Stichwort der Zartheit – um einen Modus geht, sich diesem spezifisch Wahrgenommenen zu nähern oder eine Beziehung oder Nicht-Beziehung dazu aufzubauen. Darüber haben wir noch nicht wirklich gesprochen, über diesen Beziehungsaspekt, der drin ist und den ich interessant fand. Wenn man das, was du vorhin gesagt hast, ganz isoliert nimmt, dann könnte man das an einem völlig beliebigen Gegenstand zeigen. Oder an einer beliebigen Person.

JT: Ich habe das nicht als ausschliesslich gemeint. Mit meinem Einwand gegen das Narrative wollte ich nur sagen: Was für dich ein Porträt ist, würde ich eigentlich nicht als narrativ bezeichnen. Es ist doch eine ausgesprochen nicht-narrative Gattung. Narrativität – aber das könnt ihr mir jetzt gleich erklären – habe ich eigentlich immer so verstanden, dass es irgendeinen *plot* gibt, der sich abspielt.

CV: Das würde ich auch so sehen. Deswegen habe ich auch gesagt, ich denke hier eher an Lyrik oder an ein Stilleben, Porträt oder ...

JB: Hängst du am Narrativen?

SB: Nein, überhaupt nicht, aber ... ich bin im Laufe des Gesprächs immer stiller geworden, weil ich gemerkt habe, dass meine Lesart dem, was du jetzt gesagt hast, gar nicht entspricht. Ich bin hängengeblieben an einem Satz, den du, Hannes, vor einer halben Stunde gesagt hast: Der Mann, der seine Hand ins Wasser streckt ... das sei ja inszeniert. Und ich habe gedacht: Vielleicht ist das eine andere Person als dein Vater. Wieso hast du nicht gesagt, «mein Vater»? Wieso hast du gesagt «der Mann»? Und jetzt habe ich im Buch nachgesehen, und da steht auch immer «die Frau» und «der Mann». Deswegen finde ich es interessant, darüber zu reden. Mehr weiss der normale Zuschauer auch nicht – aber das stimmt ja nicht ganz, denn in der Filminformation steht ja, wer es ist.

HS: Die Namen stehen da.

SB: «Frieda und Franz Schüpbach» – das heisst, auch für den Normalbetrachter ist es ersichtlich, das ist nicht einfach «der Mann» und «die Frau», sondern sie sind zumindest Verwandte. Das Naheliegendste wäre, dass es der Vater und die Mutter

sind. Wobei, du hast bis jetzt noch nicht gesagt, ob es so ist.

HS: Doch, das sind sie!

MB: L'heure de la vérité!

SB: Man muss das auch gar nicht thematisieren, aber ich finde es schon spannend und für mich auch irritierend, dass diese Dimension für dich völlig ausgeblendet ist in diesem Gespräch. Mein erster Eindruck war eigentlich eine fantastische Hommage an die Eltern. Da habe ich aber sofort gemerkt, das ist es irgendwie für dich nicht. Und «Mama und Papa» schon gar nicht ... und «Hommage» habe ich also auch nicht gesagt! – ich habe nur gesagt «narrativ» und ich beharre da auch nicht darauf ...

JT: Also die «Buddenbrooks» ist es nicht.

SB: ... aber eine Frage, die ich jetzt doch noch an dich stellen möchte: Ist es für dich wichtig «Mann» und «Frau» oder ist es für dich wichtig «mein Vater» und «meine Mutter»?

HS: Ich hätte es nur mit ihnen machen können.

SB: Das ist ja sozusagen eher eine funktionale Erklärung.

HS: Nein, es hat darüber hinaus noch eine Bedeutung, die aber natürlich nicht für alle Menschen gleich ist. Und das ist mir eben bewusst. Ich weiss ja, dass das Filme sind, die nicht ausschliesslich für mich entstanden sind, sondern es sind Filme, die auch etwas veröffentlichen wollen. Das ist glaube ich immer dabei. Wenn man ein Gedicht schreibt, ist ja dieser *Veröffentlichungswille* schon Teil der ganzen Sache. Von dem her ist es gleichzeitig wichtig und wahr, dass das eben die beiden Eltern sind, dass die Darstellung davon auch geprägt ist, und andererseits ist es auch wieder nicht so wichtig, weil es eben für die anderen nicht so wichtig sein *kann*.

JB: Diesen letzten Satz würde ich aber so nicht unterschreiben, denn ich beginne – und das hat tatsächlich stattgefunden – darüber nachzudenken, was ich für eine Erinnerung an meine eigenen Eltern habe, die beide schon lange Zeit tot sind. Ich frage mich: Hätte ich mich getraut, so einen Film zu machen? Was hatte ich für eine Beziehung zu ihnen? Hatte ich eine Nähe, die das möglich gemacht hätte? Und so weiter. Ich finde diese Dimension interessant. Ich verstehe, dass du darüber vielleicht nicht weiter reden möchtest, aber eigentlich finde ich das persönlich für das – ich sage das jetzt mal ein wenig pathetisch – *Kraftzentrum* der Filme sehr wichtig. Nicht im Sinne einer autobiographischen Lektüre oder einer Neugier betreffend deiner Eltern in einem autobiographischen Diskurs, sondern eher in einer sehr persönlichen Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und Geschichtlichkeit in diesem

Mikrokosmos Familie.

SB: So habe ich es eigentlich auch stark empfunden und das Formale hat darin für mich auch seine feste Verankerung, aber im Laufe des Gesprächs habe ich jetzt den Eindruck gewonnen, dass das nicht so intendiert ist. Also, es wäre für dich auch denkbar gewesen, diesen Film auch wirklich mit einem Mann und einer Frau zu machen, mit Schauspielern ...?

MB: Sebastian, ich verstehe deine Frage nicht ganz. Du fällst jetzt weit hinter etwas zurück, was wir schon lange, lange ...

SB: Aber das macht ja nichts! Das muss doch auch zugelassen sein!

MB: Aber das ist genau das, was ich meine.

SB: Ja, ich weiss, was du meinst!

MV: Ich weiss es noch nicht!

MB: Diese Filme *zeigen* uns Erinnerung und sie rekurren nicht nur auf eine Erinnerung «das ist mein Vater», «das ist meine Mutter», sondern der Film zeigt erst, was ein Vater und eine Mutter sein können. Es ist nicht so, dass da ein Vater und eine Mutter ist und dann dreht der Hannes einen Film über sie. Das ist es nicht!

SB: Ja, aber das ist ja logisch ...

MB: Nein, das ist das Entscheidende! Diese Zartheit ...

SB: ... das ist ja kein Film «Maman, Papan».

MB: Diese Zartheit ist entscheidend. Die mimetische Form, von der du vorher gesprochen hast, finde ich interessant. Es gibt von Benjamin seinen Aufsatz «Über das mimetische Vermögen», wo er sagt, dass die künstlerische Mimesis *eigentliche Natur* sei.<sup>10</sup> Dass es nicht so ist, dass der Künstler Natur produziert, sondern das ist wie ein Farn, der aufgerollt ist, Kunst schafft es, natürlicher zu sein als die Natur. Das meinte ich eben. Das Gezeigte ist väterlicher als der Vater jemals sein könnte.

SB: In dem Fall setzt du genau etwas voraus, was mich interessiert!

MB: Das findet im Film statt, und darum kann man diese Frage nicht stellen, ist das jetzt dein Vater oder ...? Es findet sich eine Intimität in dem Film, die aber in den

---

10 Walter Benjamin, «Lehre vom Ähnlichen» und «Über das mimetische Vermögen», beide 1933. *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 117-126.

Bildern selbst steckt.

SB: Aber du setzt ja genau das voraus – ich gehe sozusagen nicht einen Schritt zurück oder ich falle nicht zurück, sondern ich gehe *vor* dem, was du einfach voraussetzt –, du sagst nämlich, es gehe um das Väterliche per se. Und damit hast du bereits angenommen, dass der Vater offenbar wichtig ist, sonst könntest du gar nicht so reden.

MB: Wenn es der Vater ist oder wäre, dann muss es aus den Bildern kommen und nicht aus dem Pass oder der Identitätskarte.

SB: Was heisst denn das jetzt?

HS: Es sind jedenfalls zwei ältere Personen, die offenbar in Beziehung stehen zu demjenigen, der hinter der Kamera steht, und daraus kann man dann allerlei herauslesen und Vermutungen anstellen.

SB: Ja, genau. Ich will ja gar nicht wissen, ob das dein Vater ist. Das wäre ja ein bisschen banal! Aber ich glaube das, was du, Marco, ohne weiteres voraussetzt, da gehe es um das Väterliche per se, das sehe man an den Bildern, da hast du die Frage für dich schon geklärt, die ich noch gar nicht geklärt habe.

MB: Ich würde nie vom «Väterlichen per se» sprechen.

SB: Aber du hast doch gerade davon gesprochen, oder?

MB: Nein, ich würde sagen, wenn es eine Vater-Sohn-Beziehung ist, dann muss sie im Film erscheinen, im Bild erscheinen und nicht rekurren auf ...

SB: Sie ist mir ja im Film erschienen!

CV: Wenn du Hannes nicht persönlich kennen würdest, dann hättest du das sicherlich auch wahrgenommen. Die biographische Information verführt da vielleicht ein wenig, nicht wahr? Oder sie reduziert etwas, was der Film ja eigentlich weitet und transzendiert. Ich glaube, du engst das jetzt ein, weil du weisst, es sind die Eltern, oder nicht? Du bist wie befangen in der Tatsache, das ist der Herr Schüpbach. Wenn du das nicht gelesen hättest, dann hättest du etwas Ähnliches sicher dennoch wahrgenommen, aber du hättest es nicht reduziert auf zwei biographisch situierte Personen, die in Winterthur leben.

JT: Du meinst, dass das ein Rückfall in die biographische Methode der Literaturwissenschaft ist?

HS: Also du hast ja noch andere Filme von mir gesehen, wo Personen, die man kennt, eine Rolle spielen.

JB: Mit denen ich sogar befreundet bin, ja. Wo ich eigentlich auch hätte sein sollen, in dem Film!<sup>11</sup>

HS: Warum bist du nicht drinnen? Ah, du warst nicht dort!

JB: Weil an dem Wochenende vom 1. Juli 2000 unsere ältere Tochter zur Welt kam. Wir waren zu der Hochzeit eingeladen, aber die Geburt war dann vierzehn Tage zu früh. Und der Arzt hat uns gesagt, es sei zu riskant, ins Bergell nach Soglio zu fahren.

CV: Und das ist jetzt die Lücke im Film, da wo du hättest sein sollen.

JB: Zur Erklärung: Es gibt diesen Film *Portrait mariage* von unseren Freunden, die Sebastian auch kennt, und die hatten Hannes eingeladen, einen Film über ihre Hochzeit zu machen.

HS: Eigentlich war es so, dass ich gesagt habe, ich mache einen Film für mich dort während dieser Zeremonie – und so haben sie das auch akzeptiert; ich habe wirklich für mich einen Film gemacht. Auch in diesem Fall gibt es zwei Kategorien von Menschen, die einen, die diese beiden kennen, und die anderen, die sie eben nicht kennen. Und die Frage, wie es wäre, den Film zu sehen, wenn man sie nicht kennen würde, ist wahrscheinlich fast nicht zu beantworten, falls man sie denn kennt. Das heisst, jeder Betrachter des Films gehört hier wieder unweigerlich zu der einen oder der anderen Kategorie. Was aber wiederum nicht heisst, dass für Leute, die die beiden – und die anderen Personen in dem Film – nicht kennen, nicht doch etwas Verwandtes herauspringt. In dem Sinne ist es vielleicht gar kein so enormer Unterschied, in dem Moment, wo man sich diesen *Film* ansieht. Man erfährt etwas, wenn man sie kennt, man erfährt es aber auch, wenn man sie *nicht* kennt.

MB: Ihr kennt die beiden also? Ich habe mir diesen Film bereits mehrmals angesehen. Sehr eindrücklich!

CV: Die Gefahr ist auch hier, dass man sagt «Ah, die kenne ich!», und dann bleibt es bei diesem Wiedererkennungseffekt.

HS: Wenn die Distanz zwischen dem Erlebnis des Films derjenigen, die die Personen kennen, und derjenigen, die sie nicht kennen, gar nicht so gross ist, wird dadurch klar, dass es nicht vor allem darum gehen kann.

JB: Nun, das ist nicht der gleiche Punkt ...

---

11 *Portrait mariage*, 2000.

SB: Das ist eigentlich ein völliges Missverständnis; es ist entstanden, weil du, Marco, es reduziert hast auf eine plump-biographische Frage, «Ist es dein Vater oder nicht?» – das ist aber nicht, was mich interessiert.

JB: Ich glaube auch, die Analogie stimmt nicht ganz, weil es wohl nicht darum geht, dass ich deinen Vater, Hannes, kennen müsste oder kennen wollte. Das wäre die Analogie ...

HS: Einverstanden.

JB: ..., sondern es geht darum, dass aus deiner Beziehung zur porträtierten Person – so habe ich Sebastian vorhin verstanden und das habe ich selber gemeint mit dem Begriff «Kraftzentrum» – eine besondere Intensität erwächst, die sich auch unmittelbar filmisch realisiert und sich zeigt – das ist klar –, so dass es dann auch nicht mehr wichtig ist, ob es diese Beziehung in der Realität gab. Die konsequente Ablehnung eines biographischen Reduktionismus in den Literaturwissenschaften der 1960er-Jahre oder schon früher hatte durchaus ihre Berechtigung; dahinter kann man nicht zurück. Ich denke aber, man müsste das Autobiographische auf eine andere Art durchaus wieder thematisieren können. Nicht reduktionistisch und nicht genie-ästhetisch und schon gar nicht voyeuristisch, aber so, dass anerkannt wird, dass es eine Ebene der Kunst ist, die auf ihre Art und Weise eine Rolle spielt.

HS: Beim Film und bei der Fotografie sowieso, weil man ja immer etwas zeigt, dem man wirklich begegnet ist. Du kannst kein Bild aus dem Nichts hervorzaubern. Ausser du nimmst ein Bild, das jemand anders aufgenommen hat. – Es gibt Künstler, die ausschliesslich mit sogenanntem *found footage* arbeiten, also mit gefundenem Filmmaterial, in das man Dinge hineinsehen oder aus dem man etwas durch Montage herausholen kann.

MB: In den *Essais* von Montaigne gibt es einige bemerkenswerte Stellen, unter anderem die, wo er sagt, *Le livre m'a fait. C'est pas moi qui ai fait le livre. Je suis consubstantiel à mon livre.*<sup>12</sup> Damit sagt Montaigne: es ist nicht so, dass ich ein Leben habe und dann setze ich mich in meinem Schloss ausserhalb von Bordeaux hin und denke nach. Sondern die *Verwebung* zwischen Leben und Schreiben ist derart intensiv – Autobiographie heisst, ich schreibe mein *autós*, und es ist nicht so, dass ich mein *autós* habe und dann beschreibe, sondern, das meinte ich vorhin mit der Vaterbeziehung, die Vaterbeziehung *entsteht* vielleicht erst im Film. Bei Montaigne wird das ganz klar gesagt: *le livre est consubstantiel à son auteur*. Und bis zum Schluss, bis zwei, drei Tage bevor er ... der Tod musste ihm wirklich die Feder aus der

---

12 «Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous autres livres.» Michel de Montaigne, *Essais*, Buch II, Kapitel XVIII, «Du démentir».

Hand nehmen. Das Leben ist eingegangen in das Werk und ist untrennbar dort vorhanden!

JB: Aber eben, wenn es untrennbar ist, muss man darüber sprechen. Wenn es sich in etwas anderes verwandelt hätte, wäre es *substantiellement autre*. Aber es ist ja *consubstantiel*! Und das bedeutet doch, dass man die Frage nach dem Eigenen im Fremden oder die Frage nach dem eigenen Leben eben anders stellen müsste als bloss platt biographisch.

SB: Deshalb ist es völlig uninteressant, ob es wirklich dein Vater oder deine Mutter ist.

HS: Das verstehe ich jetzt wieder nicht.

SB: Die Beziehung dieser beiden Menschen, die hier auftreten, die du zeigst, in ihrem Zusammenhang ... Für mich gehören alle die Formalismen, über die wir den ganzen Abend lang diskutiert haben, zum Horizont dieser beiden Menschen. Nur, so sehe ich es, sind es Formalismen, die in Beziehung stehen zum «Kraftzentrum» dieses Films, wie Jürg es so schön gesagt hat, der ohne die beiden Menschen sicher ein ganz anderer Film wäre. Diesen Momenten des *Mensch-Seins* oder *Mann und Frau*, dem Zufall, dass es deine Eltern sind und wir das wissen, dem will man irgendwie ausweichen. Aber diese Frage hat trotzdem ihr Interesse: Was zeigt uns der Film an diesen beiden alten Menschen? Was sagt er uns? – Mir sagt er etwas und mehr als in dem rein Formalen, wie wir es jetzt diskutiert haben, aufgehen kann. Er erschöpft sich für mich nicht darin. Das ist im Grunde, was ich vorhin mit der Narration gemeint habe. Die Erfahrung erschöpft sich nicht darin, dass ich den Film sehe als eine Art von Studie über Erinnerung ohne Inhalt, eine Studie über Wahrnehmung ohne das Wahrgenommene, eine Studie darüber, wie wir uns die Realität konstruieren, ohne Realität, sondern all diese drei Dinge, nämlich das Wahrgenommene, die Realität und der Inhalt sind für mich sehr präsent in dem Film. Und ich kann mir gar nicht vorstellen, wie der Film anders funktionieren würde. Mir scheint, dass wir das *Was* hier überhaupt nicht thematisiert haben. Wir haben uns immer das *Wie* vorgenommen, aber das *Was*?

HS: Ich weiss nicht, ob das stimmt, weil wir doch auch über viele Arten der Beziehung zu den Personen, die in diesem Film dargestellt sind, gesprochen haben. Zum Beispiel über die fiktiven Gesten, also die konstruierten Momente, wo eine Aufforderung dahinter steht. Das sind alles Elemente, die mit einer Beziehung zu tun haben, die nun in diese Beziehung eingeschrieben sind. Es gab zum Beispiel Momente, in denen ich mit meinem Vater diese Art von Arbeitssituation geschaffen habe, also ihn gefragt habe, ob er dieses oder jenes vorspielen, ausführen würde. Das ist jetzt Teil unserer gemeinsamen Biographie. Von daher weiss ich gar nicht, ob ich das in der Art trennen kann, dass man einerseits nur das Formale betrachtet ...



SB: Ja, das ist mir eben noch nicht ganz klar ...

HS: ... und andererseits sagt, da gibt es noch etwas anderes. Ich weiss nicht, ob man das trennen kann, weil die ganze Auseinandersetzung, die zu diesem Werk führt, ja auch etwas mit diesen wirklichen Menschen zu tun hat.

SB: Vielleicht nur zu einer kurzen Sequenz, die sich wiederholt: das Aufstehen des Mannes aus dem Stuhl.

JB: Vom Stein oder vom Stuhl?

SB: Vom Stein und vom Stuhl, diese beiden Sequenzen. Da habe ich aus dem Gespräch nun zwei Möglichkeiten, nämlich: es ist eigentlich eine inszenierte Szene und es geht um das Moment dieser Bewegung. Es geht um den Mann, der sich da bewegt, aufsteht. Das ist ein Bewegungsmoment, mehr nicht. So habe *ich* es nicht gesehen ...

HS: Ich auch nicht.

SB: ... vielmehr habe ich es so gesehen, dass es ganz konkret darum geht, dass *dieser* Mann aus *diesem* Stuhl aufsteht oder von *diesem* Granitstein sich erhebt. Es war sehr konkret. Semantisch, konkret. Dass nämlich dieser Mann – egal, wer es jetzt ist – der alte Mann *geht* und nicht *kommt*, zum Beispiel. Er setzt sich nicht hin, sondern steht auf und geht. Dann gibt es eine Wegmetapher oder einen konkreten Weg, der uns an einer anderen Stelle verschwommen gezeigt wird. Das sind Momente, die ich semantisch verbinde und mit diesem konkreten Mann in Beziehung setze und natürlich mit dir oder mit dem *Autor* des Films. Und darüber haben wir noch wenig geredet. Wir haben darüber geredet, dass sich das wiederholt und dass es einen Rhythmus hat, aber wir haben nicht darüber geredet, was wir da eigentlich sehen. Wir sehen diesen Mann, der sich erhebt. Was wird dadurch ausgelöst und warum ist diese Szene wichtig in diesem Film, oder in diesen drei Filmen, und warum kommt sie wieder? Und warum tritt die Frau in einem anderen Kontext auf? Warum bewegt sie sich mit Turnschuhen auf dem Weg, während der Mann mit Bergstiefeln, schwankend über die Steine schreitet? Da sehe ich ganz eigentlich das Element des Semantischen.

HS: Alle diese Aktivitäten, das Aufstehen, zum Beispiel, das Sich-Erheben, dass man gegen die Schwerkraft etwas unternimmt und sich erhebt, das hat aber auch etwas sehr Allgemeines für mich. Es ist jetzt zwar diese Figur, dieser Mensch, aber in dem Moment, wo ich etwas einbauen will in den Film, in das Werk, werden weitere Anklänge evoziert: Nicht nur dieser eine Mensch jetzt, der das macht, vollzieht, sondern was heisst das überhaupt? Vielleicht findet sich da ein Ausdruck von

Lebenswille. Ich hoffe, dass die Bilder eine weitere Resonanz haben, nicht nur faktisch etwas erzählen, was ich gesehen habe, oder Gesten zeigen, die zu diesen Menschen gehören, sondern noch etwas umfassen, was weiter ausgreift und dann für jeden nachvollziehbar wird. Ich weiss nicht, ob da ein Widerspruch vorliegt, aber ich glaube nicht.

JB: Die Beispiele, die du jetzt genannt hast, lesen das stark symbolisch oder allegorisch. Mit den Jahreszeiten hattest du vorhin schon etwas in der Art gesagt, das fand ich aber etwas anderes. Das hier ist jetzt etwas, das ich so nicht gesehen habe, diese symbolische Ebene. Das Aufstehen, Weggehen, Weg als Lebensweg, diese ganzen Dinge ...

SB: Und die Hände, wahrscheinlich deine Hände, oder ...?

HS: Ja, das sind meine Hände.

SB: Es spielt eigentlich auch wieder keine Rolle, ob es deine Hände sind, aber die Hände, die aus dem Nichts kommen und eine Gestik vollziehen, das ist ja auch nicht un-ikonographisch.

JT: Wenn van Gogh einen leeren Stuhl malt, klar, geschenkt, dass das eine Symbolik hat, das wissen wir ja. Aber das, was erregend ist, ist nicht primär diese Symbolik. Darum würde ich das andere stärker gewichten.

SB: Na ja, wenn du Heideggers Studie über van Goghs Schuhe liest, ist das sehr erregend!

JT: Klar, aber trotzdem, andere Leute haben auch leere Stühle gemalt. Und man könnte dasselbe über die anderen leeren Stühle auch sagen. Das meine ich nur, als Einwand.

SB: Ich verstehe das alles sehr gut, aber ich hänge auch am Semantischen, das finde ich ja das Eindrückliche an dem Film. Mich fasziniert, wie er diese Kombination ermöglicht und die Semantik im Formalen sprengt. Es gäbe nichts zu sprengen, wenn nichts da wäre!

MV: An dem Punkt folge ich auch eher Sebastian. Ich glaube, an vielen Stellen geht es für mich überhaupt nicht um formale Experimente. Zum Beispiel kommt eine Kugel vor, die vielleicht eine Boccia-Kugel ist, was aber etwas eigenartig wäre, weil sie aus Granit ist. Der Mann spielt mit einer Kugel oder hat eine Kugel in der Hand – ich meine, das löst doch einen ganzen Wust von Konnotationen aus? Er führt gerade nicht eine ganz bestimmte Wurfbewegung aus, sondern behütet diese Kugel in gewisser Weise.

HS: Das Interessante an diesen Gegenständen scheint mir, dass sie nicht nur eine Lesart suggerieren. Man wird nicht gezwungen, sie auf eine bestimmte Art zu verstehen, sondern man kann sie vielleicht so lesen, kann sie aber auch nur betrachten und als Phänomen auf sich wirken lassen. Das ist ein Spiel, die Dinge nicht so bestimmt, so festgefügt zu deuten in diesen Filmen, sondern vorerst zusammen zu präsentieren, in Gruppierungen, die sich abwechseln, so dass einmal eine bestimmte Bedeutung eher in den Vordergrund rückt, andere zurücktreten. Es werden eher nur Angebote gemacht, die eine Aktivität in Gang setzen und jemanden sagen lassen: Aha, das bedeutet für mich jetzt eher so etwas. Aber ob das dann genau das sein muss, das glaube ich nicht. Das wird relativ offen gehalten.

SB: Das scheint mir sowieso klar, dass du das irgendwann einmal freigibst.

HS: Ja, und was die Steinkugel im Speziellen bedeutet, wenn der Mann im Film diese zum Beispiel plötzlich absenkt? – Das ist ein sehr eigenartiger Moment. Man kann gar nicht richtig deuten, was das heisst.

Ich finde es schwierig, ein bestimmtes Element oder einen Gegenstand herauszugreifen, zu isolieren und dann zu spekulieren über die Kugel oder eine bestimmte Geste. Denn die verschiedenen Elemente, die durchaus auch semantisch besetzt sind, haben immer auch eine Beziehung untereinander. Und die Strukturen werden anhand dieser Elemente überhaupt erst wahrnehmbar. Ich nehme ja nicht einen Rhythmus wahr, was eigentlich komplett abstrakt wäre, sondern er ergibt sich über die Naturelemente oder die Bewegung der Personen. Ich halte es für gefährlich, hier zu trennen: da Inhalt, da Form. So sind diese Filme nicht gebaut, das heisst, die Formen prägen Inhalte und die Inhalte verlangen nach Formen, die sie zum Ausdruck bringen und transportieren. Diese Filme zeigen meiner Meinung nach vor allem die *Verbindungen* zwischen diesen Ebenen. – Natürlich kann man in einem Gedicht ein Wort herausgreifen und sagen, das hat für mich jetzt eine ganz spezielle Wertung oder Bedeutung, aber man muss dabei das Ganze im Blick behalten.

MB: Und die Semantik ist dann *ein* Element in einem grossen Kosmos.

MV: Ja, aber es sind auch Einzelbilder!

MB: Nur mit der Umgrenzung durch die schwarzen Lücken. Und die schwarzen Lücken weisen übrigens gerade darauf hin, dass die Semantik unsicher bleibt, immer offen bleibt.

MV: Dennoch muss man im Film auf das einzelne Ding fokussieren. Der Apfelhain ist ja nun mal ein Apfelhain! Ich meine, der ist so schön, weil er mit einer naiven Freude

an der Schönheit des Apfelhains aufgenommen wurde.

HS: Ja, und dennoch: er dreht sich dann auch wieder weg. Es gibt gleichzeitig überall dieses Verschwinden.

MV: Aber die Verwunderung über die Schönheit der Natur, das kommt immer wieder vor.

HS: Ganz sicher.

SB: Die Naturauffassung, die da transportiert wird, ist auch interessant.

MV: Da wären wir dann bei der Romantik ...

HS: Im Film sind das Bilder, die mit anderen Bildern kommunizieren. Ich glaube, das Anziehende daran ist, dass sich ein Gesamtbild ergibt, das nicht so ohne weiteres festgemacht werden kann. Es setzt sich aus den verschiedensten Facetten zusammen. Diese konkurrenzieren sich auch und treten in der Erinnerung immer wieder anders auf. Das heisst, das Bild des Films ist etwas anderes als das Bild, das sichtbar an der Wand hängt und eingerahmt ist. Da ist ein anderes Medium und dadurch ein anderes Potential. Man kann Dinge zeigen, die man in einer Fotografie gar nicht zeigen möchte. Ein Apfelhain, ein rotbackiger Apfel, das wäre vielleicht zu viel, aber im Film kann ich das zeigen, weil der Moment dann wieder weg ist und etwas anderes kommt.

MV: Hast du auch *Stills* in Ausstellungen gezeigt?

HS: Nein, bis jetzt nicht. Ich habe ein paar verkauft, aber ausgestellt habe ich sie noch nie. Sie sind nur in den Büchern greifbar.

JB: Etwas ist mir vorher noch eingefallen, als du den Heidegger-Text über den Schuh erwähnt hast. Es hängt auch mit den «Eltern» zusammen: Die Tatsache, dass die beiden alten Menschen den gleichen Lebensraum teilen, ist eine Verbindung zwischen den beiden Filmen, die wir bis jetzt noch nicht angesprochen haben. Sie sind ein Paar oder man ahnt, dass sie es sind, weil die beiden Filme sich, zumindest zum Teil, in den gleichen Stühlen abspielen oder die gleichen Bücher im Hintergrund zu sehen sind. Das schafft eine Verbindung, die dann nochmals eingelöst wird durch den dritten Film, der die beiden ersten Filme zusammenführt, auch formal oder erinnerungstechnisch, oder durch die Wiederholungen, wie wir vorhin gesagt haben. Aber eigentlich wird bereits durch das Abgebildete diese Verbindung geschaffen, auch wenn noch ganz andere Aussenlandschaften und Wege vorkommen. Es kommen eben in beiden Filmen diese bestimmten Stühle vor und das Wohnzimmer, wo man lebt, wo die Dinge eine Geschichte haben. Man könnte dieses Wohnzimmer sogar soziologisch lesen: Was zeigt sich vermutlich für eine Art Schichtzugehörigkeit?

Was repräsentiert das an Lebensvorstellungen, Stilen und so weiter?

SB: Was liest er eigentlich für ein Buch, der alte Mann? Hinten sehen wir die *dictionaries* und den *Pons* und den *Langenscheidt*, da kommen sie vor, gelb und grün. Die Frau geht zum Globus. Was ist das für ein Weltbezug, der in diesem Wohnzimmer enthalten ist? Das ist doch interessant! Dieser Globus kommt für kurze Sekunden vor ... Ich meine, es ist alles *schön* in dem Film, sogar *sehr schön*, um auch das einmal noch zu sagen. Die Natur, Berge, die Wälder, Lärchen, es blüht, die Blumen ...

JB: Schöne alte Menschen auch!

SB: Das ist ein weiterer Aspekt, die Schönheit fast aller Bilder. Der alte Mann, der sorgfältig jede einzelne Haselnuss, auch die, die neben die Treppe gefallen ist, aufliegt und in die farblich kompatiblen Plastikschüsseln legt, die bräunlich sind, nicht etwa hässlich rosa ... Also, es ist *alles schön* – ich sage das ohne Ironie! Doch, es ist *jedes Bild schön*!

JT: Inwiefern? Inwiefern ist ein Apfelbaum schön?

SB: Weil der Apfelbaum in voller Frucht ist! Es ist kein absterbender Baum. Es ist ...

JT: Und nackte Steine? Sind die schön? Warum ist das jetzt besonders schön?

SB: ... intakt.

HS: Die Steine, ja, gute Frage. Es liegt kein Abfall dazwischen zum Beispiel.

SB: Zum Beispiel. Das meine ich. Es ist alles intakt – aber es ist nicht *realistisch*!

JT: In diesem Medium, so wie es künstlerisch gestaltet ist, wäre wohl jedes Sujet schön. Insofern tut es nichts zur Sache ...

SB: Ich bewege mich nicht auf der Ebene «was ist schön, was ist nicht schön?», sondern auf der Ebene des Inhalts. Und mir scheint es interessant, dass Hannes uns eine Natur präsentiert, die in sich, ich sage jetzt mal nicht «schön», sondern *intakt* ist. Intakt in dem Sinne, dass du einerseits im Garten liegst, andererseits in einer Berglandschaft mit diesem fantastisch-wunderschönen Fluss, mit dem Lärchenwald und so weiter. Und da ist keine Schramme, da ist kein Moment der ...

MB: Sebastian, ich mache dir ein Angebot! Wie wäre es, wenn man sagen würde, der dritte Film, *Contour*, und das ganze Projekt, da geht es um den Sohn? Was heisst es, ein Sohn zu sein? Was ist das, ein Sohn? Was ist ein drittes, das hinzukommt zu

zweiten, die da waren und dann – über die Liebe und die Begegnung – kam etwas Drittes, das sehr rätselhaft ist. Dass das das Thema des Films wäre?

JT: Man könnte sich auch fragen, ob nicht gerade *das* das Faszinierende ist, dass das thematisiert wird, was eigentlich vor allen diesen Interessen liegt? Also nicht schon eine Beziehung zwischen Eltern und Kind und so weiter, das sind schon alles sehr konkretisierte Dinge. Im Film jedoch sind es sozusagen *Stammzellenerlebnisse*, die noch nicht wirklich etwas sind in den normalen Ausdrucksweisen der trivialen Beschreibung von Beziehungen. Sondern es ist etwas, was noch davor liegt, das noch nicht da ist.

MV: Aber die Empathie, mit der das Ganze aufgenommen wurde, da können die Stammzellen glaube ich nicht ...

JT: Ich sage nicht, dass der Film nichts mit dem allem, was hier angesprochen wurde, zu tun hat, aber es ist glaube ich schon zu konkret beschrieben! Wie in der Lyrik geht es um Dinge, die gerade nicht in trivialen Worten ausgedrückt werden können. Es ist etwas, was noch davor liegt! Deswegen wehre ich mich jetzt ein wenig dagegen, deinen Ausführungen zuzustimmen. Das ist es, was mich irritiert, es wird schon zu konkret beschrieben, zu stark konkretisiert. Das Zauberhafte ist doch eigentlich gerade, dass das im Film noch nicht geschieht.

SB: Das wäre eine extreme Ironie! Die Frage, wie die Natur gezeigt wird, finde ich doch sehr interessant. Ob wir sie so sehen sollen, vielleicht auch mit dieser ganzen Offenheit. Vielleicht geht es also gar nicht darum, sondern um etwas ganz Anderes. Dann wäre eine extreme Distanz zu den Bildern geschaffen: «Es geht gar nicht um den Apfel. Warum bleibst du an dem Apfel kleben? Der wird da zwar gezeigt, wunderschön rot, aber das ist ja nicht das, worum es hier geht, oder?» – Aber doch, es geht um den Apfel und es geht um den Fluss und es geht um die Lärchen und es geht um die Haselnüsse, um die geht es ja! Soweit waren wir vorhin schon, zu sagen, es geht um diese Dinge, die uns gezeigt werden. Und wir sollen sie auch so sehen. So, wie sie uns dort gezeigt werden. Wir sollen sie nicht so sehen, wie sie wirklich heute sind in unserem 21. Jahrhundert, so sollen wir sie nicht sehen. Wir sollen nicht darüber nachdenken, dass dieser Apfel irgendein gespritzter Hybrid aus Neuseeland oder Südafrika ist, der jetzt ins Thurgau transferiert wurde. Das sollen wir ja dezidiert sicherlich *nicht* in diesem Film, auf diese Ebene kommen.

HS: Das wäre zu viel Ideologie im Bild. Das wird darum ausgeschlossen, weil es zuerst einmal um das Phänomen geht und nicht bereits um eine Situierung in zeitgenössischen Kontexten.

JB: Ich verstehe Sebastian jetzt so – um es einmal hart zu formulieren –, dass es um die Frage geht, ob dieses Naturbild nicht selbst eine Ideologie sein könnte ...

SB: ... oder eben Teil von etwas ganz anderem! Ein Teil vielleicht von dem, was Marco vorgeschlagen hat. Mir gefällt das mit dem Sohn. Teil eines Transzendenten, im Sinne, dass es eigentlich das Bild übersteigt, dass es sich eben nicht darin erschöpft, sondern dass wir mit diesem Bild, wie wir vorhin gesagt haben, eigentlich etwas erinnern, dass der Film uns an etwas erinnert, indem er uns das zeigt. Also es geht gar nicht um den Apfelbaum, sondern es geht um – das wollte ich ja schon am Anfang sagen – es geht eigentlich um eine Art von *Traumsequenz* oder Erinnerungssequenz, die in diesen Bildern gezeigt wird. Es geht stark um etwas Atmosphärisches, das sich dadurch zeigt. Der Wind, der durch die Weiden weht, ist etwas Atmosphärisches!

CV: Vor allem geht es darin um den Prozess des Zeigens und um das Wahrnehmen dieses Vorgangs, von dem jetzt in gewisser Weise immer gesprochen wurde. Und dieser Vorgang muss sich ja an etwas durchaus Konkretem zeigen, zum Beispiel zeigt er sich an diesen Malven und Steinen und Haselnüssen. Aber der Film hält sich nicht an diesen Dingen auf.

SB: Ich plädiere dafür, dass wir die Haselnüsse thematisieren. Dass wir nicht sagen, es könnten auch Walnüsse sein. Ich glaube gerade nicht, dass es Walnüsse sein könnten. Es können nur diese Haselnüsse sein, die im Herbst vom Baum fallen und die dieser alte Mann eben aufliegt. Das ist ein wichtiger Teil des Films. Du kannst nicht einfach Kastanien oder Walnüsse dafür einsetzen und dasselbe zeigen.

HS: Was ist denn ein Motiv? Ein Motiv ist immer etwas, das in sich schon *reduziert* ist auf etwas, das dann nicht gestört wird durch Zufälligkeiten. Die einzelnen Aufnahmen sollen nicht schon zu viel an Spannungspotential mitbringen, sondern das Spannungspotential ist eher in der Begegnung über die Zeit angelegt. Und deswegen muss jede Aufnahme nur wenige Dinge zeigen und quasi ohne dass sie in Frage gestellt sind durch etwas anderes.

JB: Sebastian, einfach um sicher zu gehen, dass ich dich richtig verstehe: Du sagst, es können keine Kastanien sein, sondern nur diese im Film vorkommenden Haselnüsse. Wenn es in dem Film jetzt eine ikonographische Ebene gäbe, eine symbolische Ebene, dann könnte man den Grund dafür ganz einfach benennen: die Haselnüsse stehen dann für etwas anderes als die Walnüsse. Das ist in dem bestimmten Beispiel nicht so interessant, bei den Äpfeln könnte es vielleicht mehr hergeben. Aber ich glaube, so meinst du es nicht, sondern du meinst eigentlich die Konkretheit dieser spezifischen Landschaft ...

SB: ... und dieser Situation!

JB: ... und dieser Situation, die sich sozusagen stimmig aus dieser ganz spezifischen

Landschaft heraus ergibt, wo eben Haselnüsse sind und nicht ...

SB: ... ja, und aus diesem Mann! Und der *Augenblick*, von dem Marco gesprochen hat, der ergibt sich auch nur aus der Situation. Der ergibt sich nicht abstrakt. Der Heidegger'sche Augenblick ergibt sich aus dem «Da» der Situation, aus *dieser* Situation und aus *diesem* «Da».

MB: Wenn wir schon bei Heidegger sind: ein wichtiger Begriff bei ihm ist der Begriff der *Stimmung*. Er sagt, eine Wahrnehmung findet immer in einer *Stimmung* statt – im Heidegger'schen Sinne. Und ich glaube, die Filme von Hannes haben zum Thema die Stimmung durch Bilder, in diesem tiefen Heidegger'schen Sinn, es gibt keine Semantik ohne Stimmung. Es gibt nicht eine Semantik, die ein für alle Mal festgelegt ist, wir sind immer bereits schon in einer Stimmung drin. Und die Schwierigkeit, diese Stimmung auszudrücken, sehe ich in den Filmen von Hannes angetönt. Er setzt dafür vor allem formale Elemente ein, zum Beispiel das Weggleiten: die Äpfel sieht man nur kurz, vielleicht eine halbe Sekunde, das Bild ist immer mit dem Entgleiten verbunden. Das erzeugt eine – jemand hat vorhin gesagt leicht melancholische ... eine Grundstimmung. Die Stimmung ist entscheidend. Und diese wird auch formal abgehandelt. Da kann man nicht mehr von Verstehen, von Semantik reden, das ist ja immer auch dabei. Und die Rede kommt ja auch dazu, die Rede wäre eben der Film, der Ausdruck.

CV: Es ist Stimmung, aber es ist auch stimmig in der Wahl. Ich bin ebenfalls davon ausgegangen, dass man nicht irgend etwas hinstellen könnte anstatt der Haselnüsse, aber ich bleibe dabei, dass man immer auch die Beziehungen der Motive untereinander sehen muss und nicht nur das Einzelne isoliert. Denn dieses Einzelne macht dann Sinn, wenn man es mit anderen Momenten zusammenbringt, wo zum Beispiel die Bewegung des Aufstehens in etwas anderer Weise wieder aufgenommen wird oder wo vielleicht ein Interieur dazukommt, die runde Sphäre des Steins und der runde Apfel. Ich glaube, dass es darin Beziehungen gibt, die stimmig sind und die uns überzeugen. Man hat das Gefühl: das muss *diese* Situation und nur diese sein, die war ausgewählt. Das ist für mich ein Qualitätsmerkmal des Films. Er vermittelt das Gefühl, das Gezeigte sei nicht beliebig austauschbar. Aber man darf dann nicht fokussieren und nur fragen: Wieso jetzt die Haselnuss und nicht die Kastanie?

MB: Maja Naef hat das Exzerpt von Michel Serres ausgewählt, wo er sagt: «Das Wesentliche ist niemals das Bild noch seine Bedeutung, nicht die Darstellung, nicht seine Spiegelungen, das Wesentliche bleibt stets das System der Beziehungen.»<sup>13</sup> Eben nicht bloss die Semantik eines Haselnussstrauchs, sondern die Beziehung vom

---

<sup>13</sup> Michel Serres zitiert in: Maja Naef, *Film als körperhafte Exposition. Zu Spin / Verso / Contour von Hannes Schüpbach / Film as Corporeal Exposition. On Spin/Verso/Contour by Hannes Schüpbach*, Berlin: Revolver Publishing, 2012, S. 7.



Haselnussstrauch zu den Äpfeln und zum Stein und zum Wasser und was weiss ich, und das hat etwas sehr Stimmiges in sich im Film. Da kommt auch eine Musikalität durch. Keine Harmonie, aber etwas sehr Musikalisches.